اتجاهات النقد الأدبي العربي

في القرن العشرين

جديد بدف®
jadidpdf.com



WWW.JADIDPDF.com

تأليف
إبراهيم عبد العزيز السمري

مقدمة

. . كان النقد العربي منذ العصر الجاهلي نقداً يعتمد على الملاحظات القائمة على الذوق الساذج؛ فكان الناقد يتناول اللفظ والمعنى الجزئي المفرد ويعتمد على الانفعال والتأثر دون أن تكون هناك قواعد وأسس يعتمد عليها أو يرجع إليها في الشرح أو التعليل، وينتهي إلى بيان قيمة الشعر ومكانة الشاعر بين أصحابه.

ظل النقد يتنقل من عصر إلى عصر، ومن قرن إلى قرن، حتى بلغ ذروته في القرن الرابع الهجري، وما وصل النقد إلى غايته في ذلك العصر إلا «لتفرد الأدباء النقاد تقريبًا بهذا الفن، ونضج ملكة الذوق عندهم من كثرة ما درسوا، ووازنوا، وجمعوا بين جمال الطبع لتضلعهم في الأدب القديم، وحسن الصنعة من ممارسة الأدب الحديث، فصفا ذوقهم، وعاد مهذبًا لطيفًا سديدًا، وامتاز نقدهم بالعمق وسعة الآفاق، وتحليل الظواهر الأدبية وإرجاعها إلى أصولها الصحيحة[1].

لقد عنى النقد العربي في تلك الفترة «بالكشف عن «سر الصناعتين»، والوصول إلى «عيار الشعر»، ومعرفة «أسرار البلاغة» حتى يكون النقد بحق «منهاجًا للبلغاء، وسراجًا للأدباء»، يعرفون به «أحكام صنعة الكلام»، ويتمكنون عبره من الكشف عن «مساوئ الشعر ومحاسنه»، ومن «الإبانة عن السرقات»، و«الوساطة بين الشاعر وخصومه»، و«الموازنة» بينه وبين غيره من معاصريه أو سابقيه، كما استطاع النقد أن يحدد «طبقات فحول الشعراء»، ومعايير الحذق والإجادة، وأن يبين «ما يجوز للشاعر في الضرورة»، وما ينبو عنه الذوق، أو الجرس اللغوي. . إلخ[2].

---

(١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط/ ١٠، ١٩٩٤م، ص ١١٢.

(٢) د. صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ط/ ١ دار شرقيات للنشر، القاهرة ١٩٩٦م، ص ٤٨.

www.jadidpdf.com

ثم سار النقد فى القرون التالية ينهج نهج أولئك النقاد العظام، ويسير وفق ما رسموه له، إلى أن حلت عصور الضعف فتدهور الأدب العربى، وتدهور معه النقد، وحين أصبح الأدب تقليداً وصناعة ميتة لا روح فيه، مات النقد معه، حتى كانت النهضة المعاصرة فعادت الحياة تدب فى الأدب من جديد، وعاد إليه رونقه وبهاؤه، وجعل النقد يستيقظ من سباته، ويتأثر بالحركات النقدية، والمناهج المعاصرة الموجودة فى الغرب، ولم نكد نصل إلى العقود الأولى من القرن العشرين حتى عرف النقد العربى كثيراً من المناهج والمذاهب والنظريات الغربية، وانهمرت الكتابات النقدية انهماراً ملحوظاً، وتلاحقت المعارك الأدبية والنقدية بين أنصار القديم وأنصار الحديث، وبين أصحاب منهج نقدى، وأصحاب منهج نقدى آخر، وأصبح النقد نقداً علمياً يستند إلى قواعد، ويعتمد على قوانين وأسس، توارت خلفها الملاحظات القائمة على الذوق والانفعال والتأثر.

ولقد شهدت الساحة الثقافية العربية فى الثمانينيات والتسعينات من القرن العشرين ثلاثة أحداث أكدت رسوخ النقد الأدبى وتنامي فعاليته، الحدث الأول هو صدور «فصول: مجلة النقد الأدبى» فى أواخر عام ١٩٨٠م عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمصر، وهى مجلة نادرة، فتحت الباب على مصراعيه للنقد الأدبى العلمى المعمق باتجاهاته المختلفة.

يقول الدكتور: «عبد الله أبو هيف»: «وأعتقد أنه ليس بمقدور أى باحث أو ناقد أن يستغنى عن مجلداتها التى عالجت أهم قضايا النقد الأدبى وظواهره مثل مشكلات التراث، ومناهج النقد الأدبى، وقضايا الشعر العربى، والرواية والقصة، والمسرح: اتجاهاته وقضاياه، والقصة القصيرة: اتجاهاتها وقضاياها، والأدب المقارن، والحداثة فى الفكر والأدب، والأسلوبية، والأدب والفنون، والأدب والإيديولوجية، وتراثنا النقدى، وجماليات الإبداع والتغير الثقافى، وقضايا المصطلح الأدبى، واتجاهات النقد العربى الحديث، والأدب والحرية، وألف ليلة

www.jadidpdf.com

وليلة، والمسرح والتجريب، وقراءات تراثية، وزمن الرواية، والنقد الأدبى والعلوم الإنسانية . . وغيرها»[٣].

والحدث الثانى: هو تخصيص نقاد الأدب العرب بسلسلة كتب عام ١٩٩٠م، تتناول لأول مرة حياة النقاد العرب المحدثين وأعمالهم، وتلقى الضوء على حركة الأدب والنقد الحديثين.

والحدث الثالث: هو صدور مجلة «علامات فى النقد الأدبى» فى عام ١٩٩١م، عن النادى الأدبى الثقافى بجدة، وتقترب هذه المجلة من مجلة «فصول»، وهكذا انتعش النقد الأدبى، وتعددت اجتهادات النقاد فى تعريبهم وتأليفهم لنظريته، ولا سيما علاقته بالعلوم الإنسانية.

إن القرن العشرين يعد بحق القرن الذهبى للدراسات النقدية إذ عرف النقد العربى خلاله مناهج كثيرة منها ما يهتم بالمبدع كالمناهج السياقية (المنهج التاريخى، والمنهج الاجتماعى، والمنهج النفسى، والمنهج الأسطورى)، ومنها ما يهتم بالنص كالمناهج الحداثية (كالبنيوية، والأسلوبية، والسيميولوجية، والتفكيكية، والتناص أو علم النص)، ومنها ما يهتم بالقارئ كنظريات القراءة والتلقى، ولهذا فقد عرف هذا القرن بـ «عصر النقد».

ولعل هذا السبب هو ما دفعنى إلى تأليف هذا الكتاب ليكون تأريخا لهذه الفترة فى مسيرة التاريخ، وتبسيطًا لمن أراد أن يتعرف إلى هذه المناهج النقدية بعيداً عما اعترى بعضها من غموض ربما يرجع إلى أزمة فى المصطلح كما يرى البعض، وربما يرجع إلى اختلاف البيئة التى نشأ فيها المنهج عن بيئتنا العربية بثوابتها وقيمها وخصائصها الثقافية المختلفة.

ولقد قسمت كتابى إلى بابين رئيسين:

---

(٣) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ١٦٥.

www.jadidpdf.com

الباب الأول: جعلته للمناهج السياقية، وقسمته إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: المنهج التاريخى.

الفصل الثانى: المنهج الاجتماعى.

الفصل الثالث: المنهج النفسى.

الفصل الرابع: المنهج الأسطورى.

الباب الثانى: للمناهج الحداثية وجعلته فى خمسة فصول:

الفصل الأول: فى البنيوية.

الفصل الثانى: فى الأسلوبية.

الفصل الثالث: فى السيميولوجية.

الفصل الرابع: فى التفكيكية.

الفصل الخامس: فى نظريات علم النص.

وقد حرصت على أن أتناول نشأة كل منهج فى بيئته الأصلية وأهم النقاد الذين مارسوا هذا الاتجاه، ثم تناولت هذا المنهج فى بيئتنا العربية وتناولت بعض الأعمال، وأهم النقاد الذى اعتنقوا ذلك الاتجاه، ثم حرصت على عرض نموذج من النقد العربى يجسد هذا المنهج أو ذاك، وذكرت فى نهايته أهمية المنهج وأهم الانتقادات التى وجهت إليه.

وأخيرا فهذا جهد المقل، والله أسأل أن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه، وأن ينفع به جميع المسلمين، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

إبراهيم عبد العزيز السمرى السنطة فى: ٢٢ من المحرم ١٤٣١هـ

٨ يناير ٢٠١٠م.

www.jadidpdf.com

الباب الأول

المناهج السياقية

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الأول
المنهج التاريخى

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الأول

المنهج التاريخى

كان النقد الأدبى قبل «أرسطو» نقداً تأثريًا غير قائم على مناهج أو مدارس محددة الأصول، انطباعيا يعتمد على الذوق الشخصى العشوائى الذى لا تحده حدود، ولا تحكمه قواعد، ولا تضبطه مناهج.

حتى جاء الفيلسوف الإغريقى «أرسطو» فوضع لأول مرة فى تاريخ البشر نظرية فلسفية عامة لجميع الفنون عندما أرجعها جميعا إلى محاكاة الطبيعة والحياة، ثم قرر أنها تختلف بعد ذلك فى الوسيلة، فالأدب يحاكى الطبيعة باللغة، والموسيقى تحاكيها بالنغم، والرسم والتصوير بالخطوط والألوان، ومن ثم قرر «أرسطو» وحدة الفنون فى مصدرها وهدفها رغم اختلاف وسائلها.

كانت نظرية المحاكاة التى وضعها أرسطو تتمثل فى أن «الطبيعة هى الأم، التى هى مصدر الأمن والخوف، والرضا والغضب، وكل الأمور المتقابلة التى تولد المفارقة التى هى بذرة الإدراك الفنى، وكان الفن هو الذى يصور تلك الطبيعة بكل جوانبها: معترك الحياة، كما هو الحال فى محاكاة الحروب فى ملحمتى (الإلياذة) و(الأوديسة) «لهوميروس»، وما وراء الحياة المادية من شئون العالم الآخر كما هو الحال فى أعمال «أسخيلوس» و«يوريبيديس»، والتعالى على الحياة المادية بإدراك معنى الرمز فيها كما هو الحال فى المحاكاة الكائنة فى بعض أعمال «أرستوفانيس»، والحياة الشعورية الداخلية للإنسان كما هو الحال فى تصوير عواطف الرغبة، والطمع، والضعف عند (أوديب) «لسوفوكليس».

وكان واضحًا فى المحاكاة الأرسطية أنها لا تتعلق بالجانب المادى المحسوس من الطبيعة، الأشجار، والجبال، والمياه، والوديان، قدر تعلقها بالجانب الإنسانى المتمثل فى سلوك الناس وأفعالهم، ولذلك جعل «أرسطو» الفعل الإنسانى قلب

www.jadidpdf.com

العمل الفنى، وجعل المنظر الطبيعى إطاراً خارجيا يتحرك فيه الناس الذين يقومون بهذا الفعل»[1].

والمحاكاة التى نادى بها «أرسطو» تتخذ بالضرورة واحداً من طرق ثلاث: «أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون»[2].

أى أن الأديب أو الشاعر عليه محاكاة ما كان، أو ما يكون، أو ما يجب أن يكون، أو بعبارة أدق، المحاكاة تكون للواقع، وللممكن، وللمثال.

وظلت الأعمال الأدبية تدور فى فلك نظرية المحاكاة من لدن «أرسطو» حتى بدايات القرن التاسع عشر، وظل النقد الأدبى معياريا كما رسم خطوطه وحد حدوده «أرسطو» إلى أن ظهرت المدرسة الرومانسية التى ثارت على الاتجاهات الكلاسيكية القديمة، وكذلك الكلاسيكية الجديدة، وشهدنا مرة ثانية عودة المنهج التأثرى فى ظل المدرسة الرومانسية لكن بشروط وضوابط.

كان النقد فى مرحلته الكلاسيكية إذن نقداً معياريًا، يعتمد على قواعد محددة لا يمكن أن يحيد عنها، منها: قاعدة نقاء النوع الأدبى، وضرورة وحدة الزمان والمكان ووحدة الحدث فى الدراما، وقد سادت تلك القواعد فى النقد الأوروبى طوال الحقبة التى انتشرت فيها مبادئ الكلاسيكية الجديدة إبان القرون: السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، ونظراً إلى اعتماد ذلك النقد على القواعد المقررة سلفًا لم يعن بالتجديد فى الأدب؛ لأن فى التجديد خروجًا على تلك القواعد والمعايير.

---

(١) د/ محمود الربيعى: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى. مجلة عالم الفكر مجلد ٢٣ العددان الأول والثانى ١٩٩٤م. ص ٣٠٠.

(٢) أرسطو: فن الشعر ص ١٠ نقلا عن كتاب الدكتور «محمد غنيمى هلال»: النقد الأدبى الحديث ص ٥٦ - ٥٧.

www.jadidpdf.com

وما إن بدأت الرومانسية فى الأدب الأوروبى بالظهور حتى رافقها نقد آخر بعيد عن النقد المعيارى الذى رافق الكلاسيكية، فظهرت تيارات فكرية كثيرة أدت إلى ظهور المناهج السياقية: التاريخية منها والاجتماعية والنفسية.

«كانت الرومانسية هى التى تبلور وعى الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء بشكل نهائى على فكرة الدورات الزمانية أو الحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ، بمعنى أن الأفكار التى كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضع العصور الذهبية فى الماضى، وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللا وانهيارا وتدهورا.

جاءت الحركة الرومانسية لتعكس هذا الوضع بشكل أساسى ولترى مسيرة الإنسان فى الزمن طبقا لقوانين النشوء، والارتقاء، والتطور، والانتقال من المراحل البدائية إلى المراحل الأكثر تقدما...

«إن ربط الأدب بالواقع الاجتماعى والثقافى بأبعاده المتعددة، وتحميله وظيفة تغيير هذا الواقع، كان هو جوهر النظرية الرومانسية فى علاقة الأدب بالحياة، وهو الذى انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها، خاصة الكلاسيكية التى كانت ترى فى الأدب مجرد محاكاة للأقدمين، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع هذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخى عندما وضع هؤلاء الأقدمين فى موضعهم الطبيعى فى سلم التطور البشرى، بحيث لا تكون أعمالهم هى النماذج المثلى للمبدعين فى العصور التالية، ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التى جاءت بها الحركة الرومانسية، وفى كيفية احتضانها لنشوء هذا الوعى التاريخى»[٣].

بيد أن هذه المدرسة كان لها إرهاصات ظهرت إبان القرن السابع عشر، فقد شبت معارك أدبية ونقدية بين أنصار القديم والمحدثين، وتلخصت آراء المحدثين فى:

---

(٣) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. الطبعة الأولى ميريت للنشر والمعلومات القاهرة ٢٠٠٢م ص ٢٦ - ٢٧.

www.jadidpdf.com

(أ) إننا نمتاز عن الذين تقدمونا لأننا جئنا بعدهم، ولأن الفكر الإنسانى دائم التحول والتطور، نفس الشىء بالنسبة للتقنيات التى تعتمدها الفنون، فهى تتحسن بدون توقف.

(ب) إن مسألة الذوق متغيرة واعتباطية، لذلك فإن هذين العنصرين لا يمكن أن نعتمد عليهما، ونعتبرهما كمعيار، علينا إذن أن نسلك مبدأ العقل ذا الصفة الشاملة والمطلقة(٤).

كان لنشأة العلوم الإنسانية والطبيعية وتطورها، وقيام الثورة الفرنسية دور بارز فى إرساء قواعد لنظرية جديدة فى الأدب والنقد بدأت مع القرن التاسع عشر رأت هذه النظرية أن الأديب أو الشاعر ليست مهمته هى محاكاة الطبيعة، أو محاكاة نماذج مثلى، وإنما هو يبدعها ويخلقها خلقا جديدا، على نحو ما كان يرى «أفلاطون».

وإذا كانت الأشياء والعلوم تتطور وترقى، فكذلك الإنسان يتطور ويرقى أيضا، ولا يجب أن يقف عند صورة قديمة مثلى يرددها دون إحساس منه أو دون أن يضفى عليها شيئا من شخصيته وبيئته وعصره.

لقد ظهر جيل من النقاد تمرد على الأحكام المعيارية، داعيا إلى المنهج التأثرى المحكوم بمنهج علمى؛ فرأى أن يربط النقد بالعلوم الطبيعية الجديدة حتى يتحرر الناقد من مسألة الذوق الاعتباطى، ويطون مضبوطا بقواعد منهجية علمية.

ومن هؤلاء الناقد الفرنسى الكبير «سانت بوف» (١٨٠٤ - ١٨٦٨م) الذى يعد رائد هذا الاتجاه فى فرنسا، وقد بدأ نقده رومانسيا سنة ١٨٢٩م حيث نشر أول مقالة نقدية له عن تاريخ المسرح والشعر فى القرن التاسع عشر، حاول فيها أن يثبت أن للشعر الرومانسى جذورا قديمة، وأن للشعراء الرومانسيين أسلافًا عظامًا،

---

(٤) د/ خالد سليكى: من النقد المعيارى إلى التحليل اللسانى (الشعرية البنيوية نموذجا) عالم الفكر مجلد ٢٣ عدد ١، ٢ سنة ١٩٩٤ ص ٣٦٣.

www.jadidpdf.com

وأخذ بعد ذلك يكرس جهوده كلها للنقد الذى نجح فى أن يضع له مفهومًا جديدًا يتلخص فى أن غاية النقد موضوعية، هى استيعاب ودراسة كل ما يتصل بالعمل الأدبى، ذلك أن ما يثبت عنه من خلال كتاب أو مؤلف إنما هو الإنسان نفسه: حياته وفكره وروحه، ولذلك فهو يرى أنه لكى ندرس أديبا يجب أن نسعى إلى تعرف موهبته تعرفا مباشرا من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله، وانطلاقا من هذا المفهوم النقدى الذى يجمع فيه بين مؤثرات البيئة الاجتماعية وشخصية الأدباء فى نتاجهم وأمزجتهم الطبيعية، راح يعنى بدراسة شخصيات المؤلفين والكتاب ويصنفها تصنيفا علميا غريبا فى أجناس بشرية، كما يصنف التاريخ الطبيعى أنواع الحيوانات فى فصائل طبقا لخصائصها الفسيولوجية المختلفة، فقد كان يعتقد أن هناك فصائل من النفوس البشرية، تماما كما توجد أجناس وفصائل حيوانية ونباتية مختلفة فى التاريخ الطبيعى(٥).

لقد سعى «سانت بوف» إلى محاولة إخراج النقد من كثير من المتاهات والمغالطات التى ظلت الدراسات الأدبية أسيرة لها، ولمدة طويلة من الزمن، كما سعى هذا الناقد إلى الاقتراب من السرد الأدبى.

ويمثل «بوف» من بين كل معاصريه من أمثال «نيزارد» Nizard، و«جراردن» Gerardin حالة فريدة ومجهودا جديا لتجاوز تلك الأدوات التى كانت مسيطرة «كالبلاغة الجوفاء» ذلك النوع من النقد الذى وسم بـ «النقد المطلق».

تأتى أصالة هذا الناقد إذن من كونه أراد أن يعطى للنقد الأدبى بعدًا إبداعيًا، كما أن هذه الأصالة تأتى من كون «بوف» هو أول من كرس معظم جهوده للنقد، ومعه ظهر هذا الميدان كمجال مستقل، ولا أدل على ذلك من مقالاته التى كان

---

(٥) د/ إبراهيم عبد الرحمن: تراث جماعة الديوان النقدى، أصوله ومصادره. مجلة فصول مجلد ٣ العدد الرابع ١٩٨٣م ص ١٥٦.

www.jadidpdf.com

ينشرها كل يوم اثنين، والتى سماها بأحاديث الإثنين، وكان كل مقال منها مخصصاً بكاتب معين أو لنقد عمله[٦].

لكن هذا الناقد بالرغم من نشاطه وإيمانه بآرائه فإن النقد التطبيقى الذى خلفه لا يحقق ما كان يدعو إليه، بل كان على زعم أحدهم أشبه فى نقده بالشرطى الذى يلقى القبض على المارة بطريقة اعتباطية، فقد كان يوظف كل شىء بدءًا من الحياة الخاصة للكاتب، ومروراً بعلم النفس والسياسة والفلسفة وانتهاءً بمجالات أخرى، لقد كان يبحث ويهيم بالجانب البيروجرافى، وما يرتبط بالحياة الاجتماعية للمؤلف غافلاً ما هو أهم وأساسى وهو النص الأدبى ذاته الإبداع لا المبدع.

إن نظرة سريعة فى كتابه (أحاديث الاثنين)، وكتابه (تاريخ بور رويال) تؤكد لنا أن هذا الناقد قد أجهد نفسه فى البحث وراء الشخصيات، ولم يتوصل إلى معرفة موضوعية، أو يقينية، ولكنه فى الغالب كان يكتفى بإمكانيات حدسه الخاص، ومن ثم سجلت عليه بعض المآخذ منها:

(١) إن نقده يتسم بالذاتية واستنتاجاته نسبية فهو لا يستند على أسس علمية وموضوعية.

(٢) البحث فى شخصية الكاتب التى تظل بعيدة عن الأثر ولا علاقة لها به.

باختصار إن موضوع النقد عنده، هو الحياة النفسية والاجتماعية للمؤلف، إنه كتابة السيرة الذاتية للكاتب أو إعادة كتابتها، وما النص إلا وثيقة أخرى لتسهيل عملية البحث فى شخصية صاحبه[٧].

---

(٦) د/ خالد سليكى: من النقد المعيارى. مرجع سابق ص ٣٦٤.

(٧) المرجع السابق ص ٣٦٥.

www.jadidpdf.com

ثم يأتى دور الناقد الفرنسى «هيبوليت تين» (١٨٢٨م - ١٨٩٣م) الذى حاول أن يتجاوز المزالق التى سقط فيها أستاذه «بوف»، فحاول أن يبتعد عن تلك الذاتية التى عرف بها «بوف»، ورأى أن ثمة ثلاثة عوامل تؤثر فى الأدب:

١ - **الجنس أو النوع**: ويتعلق الأمر بمجموع الخصائص النوعية، فأدب أمة ما، يختلف عن آخر بسبب تباين تلك الخصائص التى تعنى لديه تأثير المناخ والتربة، والحوادث الجسام، والدوافع الغريزية، والعناصر الوراثية، والنزعات الدفينة والعادات، فهو يقسم البشرية إلى أجناس لها خصائص فسيولوجية نفسية مختلفة كالجنس الآرى والسامى.

٢ - **البيئة**: تلك الأوضاع التى يخضع لها الإنسان، ويقصد بها البيئة الطبيعية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية.

٣ - **العصر**: أو الأحداث التاريخية والوقائع التى تحدث فى لحظة تاريخية معينة أو هو التطور الذى تحقق فى الماضى، وما يترتب عليه من حركة مكتسبة.

مع وجود ملكة بارزة تتحكم فى الكاتب وتوجه إنتاجه الأدبى.

وخلاصة نظريته أنه يرى فى العمل الأدبى مركبا كليا يمكن عن طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها.

وهو يمثل لذلك بالأدب الإنجليزى الذى خصص له دراسة مطولة، فيرى أنه نتيجة للجنس الإنجليزى الذى نشأ فى جو معين، وظروف تاريخية خاصة ومعتقدات دينية محددة، وليس «شكسبير» و«ملتون» سوى منتجات تعبر عن مركبات مختلفة لهذه القوى التى يراها تصنع الأدباء والآداب.

نعم لقد فصل «تين» أصول نظريته فى المقدمة الضخمة لكتابه الكبير عن (تاريخ الأدب الإنجليزى) زاعمًا أن فى استطاعة الناقد أو المؤرخ أن يفسر آداب الشعوب وآداب الأفراد على ضوء الجنس أو العنصر، والبيئة، والعصر، وبهذه

www.jadidpdf.com

العناصر الثلاثة حاول أن يفسر اختلاف نفس الأدب في عصر عن عصر، وفي بيئة عن أخرى، وبالمثل يفسر اختلاف أديب عن آخر.

إننا يمكننا القول بأن نقد «تين» يتسم بالحكم على الآثار من خلال فرضيات جمالية وأخلاقية، ومنهجه في الشرح ينتمي إلى انطباعية خالية من القيمة الموضوعية، فقد ظل حبيس مثالية فلسفية تبعده عن الحقيقة الوضعية.

ولهذا نجد الناقد الكبير «جوستاف لانسون» (١٨٥٧م - ١٩٣٦م) في كتابه (منهج البحث في الأدب)، والذي ترجمه إلى العربية الدكتور «محمد مندور» أحد تلامذته، نجد «لانسون» ينتقد بشدة منهج «تين» التاريخي؛ لأنه يراه عاجزاً عن تفسير كل شيء عندما نرى أديبين ينشآن في عصر واحد، وبيئة واحدة، بل أسرة واحدة أحيانا كـ «كورنى» الكبير وأخيه، و«شبنيه» وأخيه، ومع ذلك ينبغ أحدهما في الأدب وتشرق صفحاته، على حين يتفه الآخر وتكبو كلماته، كما انتقد أيضا إقحام النظريات العلمية على الدراسة الأدبية على نحو ما فعل الناقد الفرنسي «برونتيير» عندما أخذ يطبق نظرية التطور الداروني على دراساته الأدبية، فيزعم مثلا أن المواعظ الدينية هي التي تطورت فأنتجت المذهب الرومانسي، وأمثال ذلك من تعسفات، بل ينكر «لانسون» على مؤرخي الأدب استخدام منهج البحث التاريخي العام مميزا بين تاريخ الأدب، والتاريخ العام، لأن تاريخ الأدب يدرس ماضيًا مستمراً في الحاضر، ودائم التأثير فيه بحكم أن الأعمال الأدبية دائمة الحياة والتأثير بفضل ما فيها من قيم إنسانية وجمالية باقية على الزمن، على حين أن التاريخ العام يدرس ماضيًا منقطعًا لا يؤثر فينا اليوم بطريق مباشر [٨].

الجدير بالذكر أن «لانسون» من أبرز النقاد الذين ينتمون إلى المنهج التاريخي في النقد، ويرجع إليه الفضل في بلورة المنهج التاريخي في أوائل القرن العشرين، وكان له تأثير كبير على النقاد العرب الذين اعتمدوا هذا المنهج في مؤلفاتهم

---

(٨) د/ محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. دار نهضة مصر ٢٠٠٢م ص ١٢٤.

www.jadidpdf.com

واتجاهاتهم النقدية من أمثال الدكتور «طه حسين»، والدكتور «محمد مندور» قبل أن يتحول إلى المنهج الاجتماعى أو (الأيديولوجى)، . . . وغيرهما.

ومهما يكن من أمر، ومهما تكن المآخذ، فإن هذا لا ينفى أن (سانت بوف» و«هيبوليت تين» قد رسخا قواعد منهج جديد فى النقد يسمى بالمنهج التاريخى، وهو يعد بحق أول منهج فى القرن العشرين يستعين ويعتمد على علوم أخرى، وهذا ما لابد منه، لأن العلوم الأخرى تثريه وتكسبه إطاراً يعين الناقد فى نقده والباحث فى بحثه حتى لا يقع فريسة للنقد الذاتى أو الانطباعى الذى تؤثر فيه الأهواء والمطامع، والظروف النفسية للناقد.

لقد طبع عصر الثورة العلمية التقنية المعرفة الإنسانية بطابعه، فأصبح اشتراك عدد من العلوم فى دراسة ظاهرة ما أساسا من أسس التفكير، وسمة من أهم سماته، وغدا استخدام طرائق مركبة فى دراسة الظواهر المختلفة مبدأ شاملا يفترض الحد الأقصى من الاهتمام بالعوامل والظروف، وغير ذلك مما يؤثر فى أداء الناس لهذا النشاط أو ذاك فى مجالات الاقتصاد والإنتاج والثقافة والبحث العلمى، وبات شرطًا محددًا لنجاح دراسة هذه الظواهر جميعًا.

إن طرق الدراسة المركبة تعمق وعينا للطبيعة، ووظائف الظواهر المختلفة وقوانينها، وهى نقيض للمحافظة والجمود الفكرى، كما أنها فى الوقت نفسه تطوير لتقاليد الماضى، وتجديد لها يبعث فيها الحياة، وهذا ما تؤكده نجاحات المعرفة الإنسانية فى مختلف ميادينها المعاصرة[٩].

علاقة المنهج التاريخى بالمنظومة السياقية:

إن النقد التاريخى يندرج تحت المنظومة السياقية لأنه يسلط الأضواء على جوانب لها علاقة من قريب أو بعيد بالعمل الأدبى؛ إذ إنه يتجه بالدراسة نحو

---

(٩) د/ فؤاد المرعى: فى العلاقة بين المبدع والنص والمتلقى عالم الفكر مجلد ٢٣ العددان الأول والثانى ص ٣٣٥.

www.jadidpdf.com

المبدع، وبيئته، وعصره، والظروف الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والعلمية التى أثرت فى شخصيته أولاً، وفى إنتاجه الأدبى أو الفنى ثانيًا.

وقد شاع الاتجاه السياقى فى منتصف القرن التاسع عشر فى أوربا، وإن كانت جذوره تمتد إلى زمن أبعد من ذلك، وفكرة السياق على ما يرى «ستولنيتز»: «من أقوى أفكار القرن التاسع عشر تأصُّلاً وأعظمها تأثيرًا، والمقصود بها هو أن الشىء لا يمكن أن يفهم منعزلاً، وإنما يفهم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة.

ولا شك فى أن واحدًا من أسباب ظهور المناهج السياقية فى موطنها الأصلى هو الرغبة فى التخلص من الأحكام الذاتية بجعل النقد علمًا أو متشبها بالعلم، استهداء بمنطق العلوم الوضعية الصرف، وعلى هذا الأساس كانت المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية تمضى قدمًا لدراسة الأدب والفن بتبيين العلاقة بين المبدع ومجتمعه وتاريخه وظروفه النفسية[١٠].

ومن ثم يميل المنهج التاريخى فى النقد إلى اعتبار ظهور الفنان، أو المبدع حادثا تاريخيا تدفع إليه الظروف التاريخية العامة، وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التى لابد من وجودها فى اللحظة الواجب ظهوره فيها.

غاية المنهج التاريخى:

إن الهدف أو الغاية التى يسعى إليها المنهج التاريخى تتمثل فى: «تعيين العمل الأدبى فى خط سير الأدب، وتحديد مدى ما أضافه إلى التراث الأدبى فى لغته، وفى العالم الأدبى كله، وأن نعرف: أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شىء من التجديد؟

وهل ما فيه من جدة يشفع له فى الوجود؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الأدب شيئا؟

---

(١٠) د/ مرشد الزبيدى: اتجاهات نقد الشعر العربى فى العراق. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٩م.

www.jadidpdf.com

هذا وأمثاله قيم فنية تضاف إلى قيمة العمل الأدبى فى ذاته، كما تضاف إلى صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة وتحتاج إلى تتبع فنون الأدب ومذاهبه، واتجاهاته وأطواره، وتقتضى دراسة عامة ومستفيضة دقيقة، مضافة إلى الدراسات الخاصة فى الأدب والذوق.

ومن غايته أيضا: تحديد مدى تأثر العمل الأدبى بالمحيط ومدى تأثيره فيه، فإنه من المهم أن نعرف ماذا أخذ هذا العمل الأدبى من البيئة وماذا أعطى لها؟ وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والإبداع، ومدى الاستجابة العادية للبيئة»[١١].

لقد ترتب على ظهور هذا المنهج «نمو حركة البحث العلمى الأكاديمى فى الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية على السواء، ومحاولة رصد أكبر عدد من البيانات عن العصور السابقة، كان هذا يمثل الترجمة العلمية للنزعة التاريخية فى دراسة الأدب ونقده، وضرورة الاهتمام بالتوثيق، وعدم قبول الأشياء كمسلمات، والاعتماد على العقل والبرهان، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها، ودراسة المصادر الأدبية، وعلاقة التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين، وعلاقات الآداب المحلية بالآداب العالمية، كل هذا أكمل التصور الزمنى، وإلى جانب تمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات التى تخضع لقوانين التطور والارتقاء هناك تمثل المكان مرة أخرى باعتباره إطارا آخر تنتظم فيه علاقات الإبداع المحلية، والإقليمية والعالمية فى دوائر متفاعلة ومتداخلة فى الآن ذاته، أى إن التنظيم العلمى للمادة الأدبية ودراستها بتحديد مصادرها، وتوثيق نصوصها، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيما بينها، كان الخطوة التالية فى المنهج التاريخى الذى ترتبت على تأسيسه طبقا لفكرة الوعى التى رسختها المدرسة الرومانسية»[١٢].

---

(١١) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه، ط دار الشروق الطبعة السابعة ١٩٩٣م، ص ١١٥.

(١٢) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. مرجع سابق ص ٢٨.

www.jadidpdf.com

ولا شك أن الفلسفات والمذاهب المتعددة التى ظهرت بعد منتصف القرن التاسع عشر قد استفادت من المنهج التاريخى، وجعلته ضرورة من ضروريات نموها وازدهارها، وبالمثل استفاد المنهج التاريخى أيضا من هذه الفلسفات والاتجاهات.

ففى منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخى خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند «هيجل»، وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة الماركسية.

لقد أصبحت الماركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخى للأدب والفن، وقد اعتمدت الماركسية على تصور فلسفى للعصور المختلفة، واعتمدت على وجه الخصوص على مقولة «الحتمية التاريخية» بمعنى أن كل شيء يتطور ليصب فى النهاية فى المستقبل الاشتراكى؛ حتى «جورج لوكاش» المنشق على الفكر الروسى عام ١٩٣٣م حينما يضع تصورا للرواية فإنه يقول لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية لسبب بسيط هو أن كل رواية لابد أن تكون تاريخية، وغاية ما هنالك أنها إذا كانت تدور عن القديم فهى تتصل بالتاريخ القديم، أما إذا كانت تدور فى الوقت الراهن فهى تتصل بالتاريخ المعاصر، وليس من حق الأدب ألا يكون تاريخيا بمعنى أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة فى الإبداع الأدبى والفنى أو طريقة من الطرائق المختلفة فى تناول هذا الإبداع بالبحث والدراسة والنقد، وإنما أصبح قدراً لابد للمبدعين أن يلتزموا به، ولابد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرئ قوانينه، ويطبقها على هذا الإنتاج(١٣).

وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الفلسفة الوجودية على الساحة وتمثلت فى قضية علاقة المبدع بالواقع ومدى التزامه به، لكنها أتاحت للمبدع والباحث والناقد حرية الاختيار، فلم تحتم عليه ضرورة الالتزام كما فى الفلسفة الماركسية، وإنما كانت تقوم على ثنائية جوهرية تتمثل فى الحرية والمسئولية بمعنى أنه لا أحد يلزمك بتبنى قضية، لابد أن تتبناها أنت.

(١٣) المرجع السابق ص ٣١ - ٣٢.

www.jadidpdf.com

لقد تطورت وازدهرت المدرسة التاريخية فى ظل الحتمية التاريخية، وفى ظل الموقف الوجودى، وهذه الاتجاهات والفلسفات الجديدة تأثرت بلا أدنى شك بالمنهج التاريخى؛ فالمبادئ التى قام عليها النقد الاجتماعى هى نفس المبادئ التى نشأت فى حضن النقد التاريخى، وامتزج الاتجاهان حتى أصبح من العسير الفصل بينهما فيما بعد.

ومن ثمرات امتزاج المنهج التاريخى بالمنهج الاجتماعى نشأة ما يعرف بالأدب الشعبى، فقد استطاع النقد الاجتماعى أن يطور من مفهوم النقد التاريخى ليجعل الاهتمام ينصب على الهامش المقموع، والمبدعين البعيدين عن السلطة، وأدباء الشعب، ومن تغفلهم المصادر، وتسقطهم الذاكرة التاريخية الرسمية، وخاصة فى الإبداعات الكبرى الجماعية للشعب مما عنيت به على وجه التحديد مدارس الفلكور، ودراسة الفنون الشعبية والأدب الشعبى.

* * *

النتائج المترتبة على استخدام المنهج التاريخى

كان للمنهج التاريخى الفضل فى دراسة الأنواع والأجناس الأدبية، وتقسيم الإنتاج الأدبى على اختلاف مراحله إلى قسمين: شعر ونثر، وإليه يرجع الفضل فى تقسيم الشعر إلى شعر غنائى، وشعر ملحمى، وشعر مسرحى، ثم انقسام الإنتاج الأدبى فى العصور التالية إلى شعر غنائى، وكتابات سردية قصصية وروائية، وكتابات مسرحية نثرية. كان هذا من الوسائل الهامة للمنظور التاريخى فى النقد الأدبى.

ويدين التاريخ الأدبى، وكتابة تاريخ الآداب، وتنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية (كالعصر الجاهلى، وعصر صدر الإسلام، والعصر الأموى، والعصر العباسى الأول، والعصر العباسى الثانى، وعصر الدول والإمارات، والعصر الحديث) كل هذا يدين بالفضل للمنهج التاريخى فى نشأته وازدهاره.

www.jadidpdf.com

كما أن من النتائج المترتبة على تحكيم المنظور التاريخي دراسة المذاهب الأدبية المختلفة والمرتبطة بعصور متعددة، كالكلاسيكية القديمة والجديدة، والرومانسية، والواقعية، وغيرها إلى أن نصل إلى المناهج الحداثية الأخيرة.

* * *

www.jadidpdf.com

المنهج التاريخى فى النقد العربى

عرفنا مما سبق أن المنهج التاريخى ظهر فى أوروبا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم استوى على سوقه إبان النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، غير أن شجرة هذا المنهج لم تؤت ثمارها فى العالم العربى إلا فى النصف الأول من القرن العشرين حيث ظهر جيل تتلمذ على أيدى نقاد غربيين ينتهجون هذا المنهج.

لكن الأستاذ «سيد قطب» يرى أن المنهج التاريخى له جذور فى النقد العربى القديم، وإن هذه الجذور تمتد إلى مرحلة التدوين التى بدأها «الجاحظ» بكتابه (البيان والتبيين)، وبعد أن استعرض نماذج من كتاب (البيان والتبيين) «للجاحظ»، ومن كتاب (العقد الفريد) «لابن عبد ربه»، ومن كتاب (الأغانى) «لأبى الفرج الأصفهانى» ومن كتاب (الأمالى) «لأبى على القالى»، ومن كتاب (يتيمة الدهر) «للثعالبى»، ومن كتاب (زهر الآداب) للحصرى، نراه يبدى ملاحظاته فيقول:

«وهكذا نرى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد، ولا يعنى بنسبة النصوص لأصحابها، فيتابعه بنفس الطريقة «ابن عبد ربه» فى العقد الفريد مع شىء من التبويب العظيم، وفى أحيان قليلة يذكر أخذ قول من قول، ولا يبعد صاحب الأمالى عن هذا النهج كثيراً مع عناية ظاهرة بشرح الغريب، بينما نجد صاحب الأغانى ينتقل نقلة بعيدة فيدخل فى صميم المنهج التاريخى، يذكر النص، وينسبه لصاحبه بسلسلة من الرواية، ويذكر أخباره ويقبل الرواية أو يرفضها ويعلل الرفض، ويستشهد ببعض الحوادث والرواة على كذب رواية أو صدقها، ويذكر طبقة الشاعر فى بعض الأحيان وطريقته، ومن يشترك معه فيها ... إلخ، وهذا من صميم المنهج وأصوله الصحيحة، وشىء من هذا يصنعه صاحب اليتيمة بعده، وأقل منه ما يصنعه صاحب زهر الآداب، إذ كثيراً ما يكتفى

www.jadidpdf.com

بخطوة الجاحظ، وابن عبد ربه ويقف عندها فى جميع ما قيل عن المعنى الواحد، وبذلك يعد صاحب الأغانى خير من كتب فى هذا الباب»[١٤].

أما فى العصر الحديث ومع بداية النهضة فإننا نجد أن المنهج التاريخى قد اعتُمد فى جل الدراسات الأدبية العربية حيث تجلى أول ما تجلى عند «حسين توفيق العدل» فى كتابه «تاريخ الأدب» الذى يذهب فيه إلى أن تاريخ أدب اللغة تابع فى تقسيمه للتاريخ السياسى والدينى فى كل آن، لأن الأحوال السياسية أو الدينية تكون فى العادة عامة؛ فإما أن تبعث الأفكار وتحرك الميولات لمزاولة المعارف، وإما أن تكون سببًا فى وقوف الحركة الفكرية فى الأمة بما يلحق السياسة أو الدين من ضعف، باعتبار أن ابتداء زهو اللغة العربية وقيامها بمقتضيات الملك والسياسة إنما كان منذ ظهور الإسلام، فكان الداعى الأول الذى بعث من همم العلماء لخدمة اللغة هو الدين طلبًا للوصول إلى معانى القرآن الكريم، وتعرف الشريعة السمحة... ولم تزل الهمم منصرفة إلى خدمتها والتدوين بها إلى أن انتاب البلاد الإسلامية ما انتابها من تفرق القائمين بها منذ العصور المتوسطة إلى هذا العهد ووقفت الحركة الفكرية، وانقطع سند التعليم إلا فى القليل كما انقطع تلاحق الأفكار... وعلى هذا رأينا أن نقسم الكلام على تاريخ اللغة العربية إلى خمسة عصور:

عصر الجاهلية - عصر صدر الإسلام - العصر الأموى - عصر الدولة العباسية والأندلس - عصر الدول المتتابعة إلى العهد الحديث.

لقد اعتمد «حسين توفيق العدل» على التقسيم التاريخى، وهى قراءة لم تتعود عليها الدراسات النقدية العربية من قبل، وبذلك أسس لقراءة جديدة فتحت الباب أمام الدراسات الأدبية، وتلاه نقاد آخرون تبنوا الطريقة المنهجية نفسها فى الدراسات النقدية مع إضافات بسيطة ومنهم «الإسكندرى» فى كتابه الوسيط و«أحمد حسن الزيات» فى مؤلفه تاريخ الأدب العربى و«حسن توفيق العدل»

---

(١٤) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه. مرجع سابق. ص ١٦٤.

www.jadidpdf.com

و«محمد حسن نائل المرصفى» وغيرهم من دارسى تاريخ الأدب العربى فى بداية النهضة العربية الحديثة.

كما تعد كتابات «جورجى زيدان»، و«أحمد السكندرى»، و«الشيخ المهدى» تمهيداً لإرساء قواعد المنهج التاريخى فى العالم العربى، فقد أخذت هذه الدراسات تدرس عصور الأدب، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتتحدث عن آثارها فى الأدب، فى موضوعاته وأسلوبه وتعبيره، وتدرس شيئا عن الشخصيات الأدبية فى كل عصر، نعم إنها حددت العصور بالأحداث السياسية، وهذا مجافٍ لطبيعة التاريخ الأدبى، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة فى عصر النهضة.

ويعد «طه حسين» رائد هذا الاتجاه فى القرن العشرين بين نقاد العرب؛ فقد سلك هذا المنهج سلوكا حقيقيا فى كتابه الأول (تجديد ذكرى أبى العلاء)، ثم توالت مؤلفاته منتهجا فيها هذا الاتجاه التاريخى، متأثرا حينا «بسانت بوف»، و«هيبوليت تين»، وحينا «بجول لمتر» و«برونتيير»، وأحيان كثيرة متأثرا «بلانسون»، ناهيك عن تأثره بعلماء الاجتماع، وقد يخلط المنهج التاريخى بالمنهج النفسى فى بعض مؤلفاته لكن الأساس الذى ينطلق منه هو المنهج التاريخى.

شرع «طه حسين» يبحث عن منهج يتفق مع دراسته الحديثة، ويعينه على فهم الأعمال الأدبية فهما لا يقل حظا من الوضوح عن مثيله فى الأدب الغربى فكان هذا الاتجاه الجديد الذى تبناه «طه حسين» وراح يدعو إليه بكل ما أوتى من قدرة على التعبير وهو المنهج التاريخى.

ولسنا مغالين إذا زعمنا أن «طه حسين» أول من وضع هذا المنهج فى صورته المختلطة من مبادئ «بوف»، وقواعد «تين» موضع التطبيق فى دراسة الأدب العربى القديم خاصة والحديث عامة فيما أخذ ينشره منذ عودته من فرنسا، من مقالات ودراسات يطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عندها هنا، نذكر منها كتابه (فى الشعر الجاهلى)، وكتابه (حديث الأربعاء) الذى جعله على غرار (حديث الإثنين)

www.jadidpdf.com

«لسانت بوف»، وكتاب (مع المتنبى) الذى يعد أوضح كتبه جميعا وأدلها على اتباعه هذا الاتجاه فى دراسة الشعراء القدماء.

ولقد أنكر «طه حسين» الوجود التاريخى لمعظم الشعراء العذريين لأنه لم يستشعر وجود شخصيات خاصة وراء الأشعار.

ونراه يتساءل - فى معرض حديثه عن القدماء والمحدثين فى كتاب (حديث الأربعاء) الجزء الثانى، والذى نشر فى جريدة السياسة عام ١٩٢٣م - عن علة دراسة الشعراء، ويجيب عن هذا التساؤل بعرض المنهج الذى ارتضاه، فيقول:

«إلام تقصد إذا عرضت لشاعر من الشعراء وأردت أن تقرأ شعره وتفهمه ثم تنقده؟ تقصد فيما أظن إلى أشياء:

الأول: أن تصل إلى شخصية الشاعر، فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت، فتعرف كيف أحس ما أحس، وكيف شعر بما شعر به، ثم كيف وصف إحساسه، وأعرب عن شعوره؟

الثانى: أن تتخذ هذه الشخصية وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة إلى فهم العصر الذى عاش فيه هذا الشاعر، والبيئة التى خضع لها هذا الشاعر، والجنسية التى نجم منها هذا الشاعر، فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما تقصد إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التى يعيش فيها... إذن فأنت تنقد الشاعر لتفهم شخصيته أولا، ثم جماعته أو عصره أو بيئته، أو هذا كله ثانيا، وهناك شىء ثالث تقصد إليه حين تقرأ الشعر وتحاول نقده وهو اللذة: اللذة الفنية، اللذة التى تجدها إذا نظرت إلى شكل جميل، أو استمتعت إلى قطعة من الموسيقى، أو خضعت لمظهر من مظاهر الطبيعة الساحرة، عقلك وشعورك يعملان إذن حين تقرأ الشعر، وحين تنقده، لأنك تريد أن تفهم، وتريد أن تلتذ[١٥].

---

(١٥) د/ طه حسين: حديث الأربعاء (٢/ ٥٢ - ٥٣) الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف. القاهرة.

www.jadidpdf.com

ويصرح «طه حسين» برغبته فى التوفيق بين مبادئ «سانت بوف»، وقواعد «تين»، ونظرية «جول لمتر» يقول:

«سل «سانت بوف» ينبئك بأنه يعنى قبل كل شىء إذا قرأ قصيدة من الشعر، أو فصلا من النثر، بأن يجد شخص الشاعر أو الكاتب، وبأن يحلل هذا الشخص، ويصل إلى دقائقه ودخائله، كما يفعل علماء التاريخ الطبيعى فى معاملهم، ولكن الشخص وحده لا يكفيه ولا يعنيه، وإنما هو يتخذ هذا الشخص وسيلة إلى النوع، يتخذ هذا الجزئى وسيلة إلى الكلى.

ثم سل «تين» ينبئك بأن شخص الشاعر، أو الكاتب ومزاجه وعواطفه وكل ما يكون نفسه، لا يعنيه إلا من حيث هو أثر من آثار العصر الذى عاش فيه، والبيئة التى خضع لها، والأمة التى نجم منها، فالشخص عنده أثر من آثار هذا العصر، وهذه البيئة، وهذه الأمة.

ثم سل «جول لمتر» Jules Lemaitre ينبئك بأن هذا كله لغو وثرثرة، وأن الفن وحده هو الذى يعينه، ويعنيه من حيث إنه يؤثر فى النفس، فيبعث فيها العواطف على اختلافها، ويبعث فيها الرضا والإعجاب.

وفى الحق أن الناقد لا يقنع بما كان يقنع به «سانت بوف»، أو «تين» أو «جول لمتر» أو غيرهم من النقاد، وإنما يود لو استطاع أن يوفق إلى هذا كله، ويستخلص منه غرضا شاملا يطلبه ويسمو إلأيه حين ينقد، فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب، وعصره، وفنه[١٦].

وإذا كان الدكتور «طه حسين» يسبق النصوص أحيانا، ويتأثر بشعوره الخاص فى تكوين الرأى، فإننا نجد الدكتور «أحمد أمين» أقرب إلى أصول المنهج، فهو أبدا بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق، ويسجل النتائج فى هدوء يصنع ذلك فى مجموعته (فجر الإسلام، وضحى الإسلام، وظهر الإسلام،

---

(١٦) د/ طه حسين: حديث الأربعاء مرجع سابق (٢/ ٥٢ - ٥٤).

www.jadidpdf.com

وعصر الإسلام) حيث يدرس فيها تطور الفكر العربى الإسلامى، ومظاهر هذا التطور فى جميع الاتجاهات الفكرية، وذلك من خلال الأحداث والنصوص والروايات، وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية فى الفكر والأدب بصفة عامة، فإذا تعرض للأشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة، فالجاحظ مثلا نموذج لامتزاج الثقافات فى القرن الثالث، والمبرد نموذج للثقافة العربية الخالصة. . . وهكذا.

وأما كتابه المشترك مع الدكتور «زكى نجيب محمود» عن (قصة الأدب فى العالم) فينحو نحواً استعراضيًا للآداب العالمية فى أول الأمر عند الكلام عن (الأدب المصرى) و(الأدب الصينى) و(الأدب الهندى) و(الأدب الفارسى القديم) و(الأدب العبرى) فلا يتعرض للصلات بين هذه الآداب بالسلب أو الإيجاب.

ولكنه حين يبدأ فى استعراض الأدب اليونانى يأخذ فى استعراض التسلسل والتأثر والتأثير بينه وبين الأدب الرومانى، وبين الآداب فى العصور الوسطى فى إنجلترا، وفرنسا، وأسبانيا، وألمانيا، وإيطاليا، وبذلك يدخل فى صميم المنهج التاريخى[١٧].

وسار على هذا الدرب الأستاذ «طه أحمد إبراهيم» فى كتابه: (تاريخ النقد عند العرب)، والدكتور «محمد خلف الله أحمد» فى بحثيه القصيرين (التيارات الفكرية التى أثرت فى دراسة الأدب)، و(نظرية عبد القاهر فى أساس البلاغة).

والدكتور «عبد الوهاب عزام» فى كتابه (المتنبى) سار أيضا على هذا المنهج التاريخى، و«العقاد» فى كتبه: (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى)، و(ابن الرومى حياته من شعره) امتزج فيها المنهج التاريخى بالمنهج النفسى الذى ارتضاه العقاد لنفسه، والمنهج الفنى القائم على الذوق السليم.

---

(١٧) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه . ص ١٧٨.

www.jadidpdf.com

وممن نهجوا هذا المنهج، وانتحوا هذا المنحى الدكتور «زكى مبارك» فى كتابه (النثر الفنى فى القرن الرابع)، والأستاذ «أحمد حسن الزيات» فى كتابه (أصول الأدب)، والأستاذ «أحمد الشايب» فى كتابه (النقائض فى الشعر العربى)، وكتابه عن (الشعر السياسى)، والدكتور «محمد مندور» فى بداية مشواره النقدى، وتمثل هذا الاتجاه فى كتابه (النقد المنهجى عند العرب).

وممن مثل هذا الاتجاه خير تمثيل الدكتور «شوقى ضيف» فى كتبه: (الفن ومذاهبه فى الشعر العربى)، و(الفن ومذاهبه فى النثر العربى)، و(التطور والتجديد فى الشعر الأموى)، و(البحث الأدبى طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره)، و(الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور)، و(البلاغة تطور وتاريخ)، وسلسلة كتبه فى تاريخ الأدب العربى (العصر الجاهلى)، و(العصر الإسلامى)، و(العصر العباسى الأول)، و(العصر العباسى الثانى)، و(الأدب العربى فى العصر الحديث).

ونما هذا المنهج على أيدى جيل تخرج فى كلية الآداب من أمثال الدكتورة «سهير القلماوى» فى (ألف ليلة وليلة)، والدكتور «نجيب البهبيتى» فى كتابه (أبو تمام) والأستاذ «محمد كامل حسين» فى (الأدب المصرى الإسلامى).

على أية حال لقد نما المنهج التاريخى نموا عظيما على أيدى الباحثين والنقاد العرب الذين ظهروا فى النصف الأول من القرن العشرين، وإن كان هذا المنهج قد استمر عند بعضهم إلى أواخر القرن العشرين فى الأبحاث والدراسات الأكاديمية.

العقاد والمنهج التاريخى:

من العسير على أى باحث أن يختزل جهود ناقد عظيم كالعقاد، أو غيره من النقاد الكبار الذين ظهروا فى القرن العشرين، ووضع أعماله جميعها فى بوتقة منهج واحد من المناهج، فمما لا شك فيه أن جميعهم قد استفادوا من كل المناهج النقدية المتاحة لهم فى زمنهم وفى بيئاتهم، وقد سبق لنا فى هذا الفصل الذى نحن بصدده أننا قد صنفنا جهود «طه حسين» النقدية ضمن المنهج التاريخى، وهذا لا

www.jadidpdf.com

يعنى أن الدكتور «طه حسين» لم يستفد من المناهج النقدية الأخرى، وهذا ما سوف نبرزه خلال الحديث عن النقد النفسى، وكيف أن «طه حسين» استفاد من المنهج النفسى فى كثير من أعماله، والدكتور «محمد مندور» رغم اختياره للمنهج الاجتماعى (الأيديولوجى) إلا أن بدايته كانت مع المنهج التاريخى، وغيرهما كثيرون يضيق المقام عن حصرهم.

وإذا كان الحديث بصدد ناقد كبير هو «العقاد» الذى يعد أكبر عقلية عربية فى القرن العشرين، فالأمر ليس هينا أن نحجمه فى إطار منهج واحد، وأن نجعل أعماله كلها تدور فى فلك هذا المنهج، إلا إذا نطقت كل آثاره باتباع منهج معين لا يحيد عنه، ولا يرتضى سواه، هنالك لا نستطيع التخمين، ولا يعترينا نصب التصنيف.

والحقيقة التى لا مراء فيها، أن «العقاد» قد ارتضى لنفسه المنهج النفسى، وهذا ما سنبينه - إن شاء الله تعالى - فى الفصل التالى، ولكن هذه العقلية الموسوعية لا بد وأن تظهر فى أعمالها آثار من مناهج شتى ومعارف متنوعة.

ولما كان حديثنا فى هذا الفصل عن المنهج التاريخى فإننا لا يعوزنا الدليل على وجود هذا المنهج فى كتابات العقاد الأدبية والنقدية، فلقد ظهرت ملامح هذا المنهج التاريخى فى معظم كتابات العقاد حتى فى كتبه التى صنفها النقاد ضمن المنهج النفسى.

لقد أقام العقاد محاولته أو منهجه فى كتابة سيرة «ابن الرومى» على دعامتين أخذ الأولى من آراء «سانت بوف» وهى فكرته القائلة بأن العمل الأدبى إنما هو الإنسان نفسه: حياته وفكره وروحه، ومن ثم فإن فهم هذا العمل الأدبى وتفسيره لا يتحققان إلا بالتعرف بطريقة مباشرة على موهبة الفنان من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله، والثانية من قوانين «تين» القائلة بأن الفنان نتاج البيئة والعصر والجنس، وأن الفن نتاج الفنان، وبلغة العلم تلك القوانين القائلة بحتمية الظروف والملابسات.

www.jadidpdf.com

وقد قام العقاد لتشييد هذا البناء العلمي لسيرة ابن الرومي بدراسة خمسة موضوعات أساسية انطوى كل منها على عناصر أخرى فرعية: العصر الذى نشأ فيه «ابن الرومي»، وهو القرن الثالث للهجرة، بنواحيه المختلفة، السياسية والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية والأدبية، وحياة ابن الرومي وثقافته المنوعة كما تصورها أشعاره، وأصله اليوناني وما تركه من أثر على سلوكه وتفكيره وعبقريته، وبيئته الخاصة والعامة، وما كان يواجهه فيها من أحداث ومواقف، متخذا من هذا كله وسيلة إلى دراسة صناعته الفنية التى يراها ثمرة لهذه المؤثرات المختلفة التى صنعت ابن الرومي وشكلت عبقريته، واتجهت بشعره هذه الوجهة الخاصة التى لا يدانيه فيها شاعر آخر من شعراء عصره[١٨].

وليس من ريب أن التوفيق قد حالف العقاد فى بعض الموضوعات وانتهى فى أكثرها إلى آراء جديدة تعد إضافة نقدية إلى الدراسات السابقة حول ابن الرومي خاصة والقرن الثالث للهجرة عامة، ولكن خطورة هذا المنهج أبعدته فى كثير من الأحيان عن جادة الصواب، فأن يعتبر العقاد الشعر وثيقة تاريخية أمر ينطوى على خطر كبير؛ لأن الحقيقة الواقعية غير الحقيقة الأدبية، ناهيك عن انسياق العقاد فى تيار العنصرية حينما يتناول العنصر وأهميته فى فهم شخصية الأديب فيتحدث عن تأثير الأصل اليونانى فى تكوين شخصية ابن الرومي، وتشكيل عبقريته، إذ يقول:

«وما من شك فى أن الشاعر الذى تحدّر من أصل يونانى أيا كان مقره غير الشاعر الذى تحدّر من أصل عربى أيا كان مقره، إنه صاحب عبقرية تعبد الحياة، وتحيا مع الطبيعة، وتلتقط الصور والأشكال، وتشخص المعانى، وتقدم الجمال على الخير... ولا نعرف صنعة أجمع لهذه الخصال كلها من صنعة العبقرية

---

(١٨) إبراهيم عبد الرحمن: تراث جماعة الديوان النقدى (أصوله ومصادره قراءة مقارنة) مجلة فصول. المجلد الثالث. العدد الرابع ١٩٨٣م ص ١٥٧.

www.jadidpdf.com

اليونانية التى اتسمت بها فى الجملة فنون الإغريق، فقد كان الإغريق بجملتهم كما كان ابن الرومى بمفرده. . . ».

ولو صدقت هذه المقولة لاقتصرت العبقرية الشعرية على الذين ينحدرون من أصول يونانية، ولأصبح كل يونانى بالضرورة شاعرا عظيما[١٩].

ويبدو تأثير هذا الاتجاه واضحا تمام الوضوح فى كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى) حيث نراه يقسم الشعراء التقليديين تقسيما خاصا يقوم على ملاحظة نوعين من البيئة التى يراها قد أثرت فى صنع شخصياتهم وتشكيل الخصائص المميزة لفنهم الشعرى، هما البيئة الكبرى وهى البيئة المصرية العامة، والبيئة الصغرى ونريد بها البيئات الخاصة التى نشأ فيها هؤلاء الشعراء فى داخل البيئة العامة، وراح «العقاد» يزاوج فى هذه الدراسة بين آراء «تين» و«سانت بوف» عن طريق رصده لمؤثرات البيئة والجنس والعصر فى هؤلاء الشعراء.

يقول «العقاد» فى مقدمة هذا الكتاب:

«ومعرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر، فى كل أمة وفى كل جيل، ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص، وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعا. . . وكل إدراك لخطوات التجديد فى الأدب المعاصر هو إدراك ناقص مبتور ما لم يقترن به إدراك هذه الحالة التى لا نظير لها بين آداب اللغات الأخرى، وهى الحالة التى استلزمها تعدد البيئات الأدبية عندنا فى الجيل الماضى ولنا أن نلم بها فى هذه المقالات»[٢٠].

***

(١٩) المرجع السابق ص ١٥٧.

(٢٠) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى. ص ٣، ٤ الهيئة العامة المصرية ١٩٧٥م.

www.jadidpdf.com

نماذج من النقد التاريخى

من كتاب (تجديد ذكرى أبى العلاء) للدكتور «طه حسين» اخترنا هذا النموذج الذى يبلور نظرية المنهج التاريخى فى إطار تطبيقى، هذا النموذج الذى اخترناه يغنينا عن تلخيص طريقة هذا المنهج، وطريقة مؤلفه، يقول المؤلف:

«ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبى العلاء وحده، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية فى عصره، فلم يكن لحكيم المعرة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية، وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة، وثمرة ناضجة لطائفة من العلل التى اشتركت فى تأليف مزاجه، وتصوير نفسه، من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان.

من هذه العلل المادى والمعنوى، ومنها ما ليس للإنسان به صلة، وما بينه وبين الإنسان اتصال؛ فاعتدال الجو وصفاؤه، ورقة الماء وعذوبته، وخصب الأرض وجمال الربى، ونقاء الشمس وبهاؤها.. كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها فى تكوين الرجل وتنشىء نفسه، بل وفى إلهامه ما يعن له من الخواطر والآراء، وكذلك ظلم الحكومة وجورها، وجهل الأمة وجمودها، وجدب الآداب الموروثة وخشونتها، كل هذه أو نقائضها تعمل فى تكوين الإنسان عمل تلك العلل السابقة، والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرتنا إلى الشىء المستقل عما قبله وما بعده، ذلك الذى لا يتصل بشىء مما حوله، ولا يتأثر بشىء مما سبقه أو أحاط به، ذلك خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم، إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض، ويؤثر بعضها فى بعض، ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال، وأن ليس فى هذا العالم شىء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى، نتيجة لعلة سبقته، ومقدمة لأثر يتلوه، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب، ولما شملتها أحكام عامة، ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل ولا كثير.

www.jadidpdf.com

إذا صح هذا كله، فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل فى إنضاجها الزمان، والمكان، والحال السياسية، والاجتماعية، بل والحال الاقتصادية، ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الدين فإنه أظهر أثرا من أن نشير إليه، ولو أن الدليل المنطقى لم ينته بنا إلى هذه النتيجة لكانت حال أبى العلاء نفسه منتهية بنا إليها؛ فإن الرجل لم يترك طائفة من الطوائف فى عصره إلا أعطاها وأخذ منها، كما سنرى فى هذا الكتاب، فقد حاج اليهود والنصارى، وناظر البوذيين والمجوس، واعترض على المسلمين، وجادل الفلاسفة والمتكلمين، وذم الصوفية، ونعى على الباطنية، وقدح فى الأمراء والملوك، وشنع على الفقهاء وأصحاب النسك، ولم يعف التجار والصناع من العذل واللوم، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التفنيد والتثريب، وهو فى كل هذا يرضى قليلا ويسخط كثيرا، ويظهر من الملل والضيق ومن السأم وحرج الصدر ما يمثل الحياة فى أيامه بشعة شديدة الظلام.

فالمؤرخ الذى لا يؤمن بالمذاهب الحديثة، ولا يصطنع فى البحث طرائقه الطريفة، ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم، ولا يسلم بأن الشىء الواحد على صغره وضآلته إنما هو الصورة لما أوجده من العلل، ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان، المؤرخ القديم الذى يرفض هذا كله، ولا يميل إليه ملزم مع ذلك أن يبحث عن حياة أبى العلاء، فإن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل، وأن يهتدى من أمره إلى شىء.

«... يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر فى التاريخ، أى أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة، وتنزل منازلها المتباينة بتأثير العلل والأسباب التى لا يملكها الإنسان، ولا يستطيع لها دفعا ولا اكتسابا، ذلك رأى نراه، وسنثبته فى موضعه من الكتاب.

وإنما نقول هنا إن هذا الرأى سيلزمنا أن نسلك فى البحث عن حياة أبى العلاء طريقا خاصة، ربما لم يألفها المؤرخون، ذلك أنا لا نعتقد انفراد الأشخاص

www.jadidpdf.com

بالحوادث، وإنما نعتقد أن الحوادث أثر لطائفة من المؤثرات، وعلى هذا لا نستبيح لأنفسنا أن نضيف أثرا من الآثار لشخص من الأشخاص، مهما ارتفعت منزلته وعلت مكانته، ومهما عظم أثره وجل خطره، وإنما كل أثر مادى أو معنوى ظاهرة اجتماعية أو كونية، ينبغى أن ترد إلى أصولها، وتعاد إلى مصادرها، وأن تستقى من ينابيعها، وتستخرج من مناجمها، وهى جماعة العلل التى أشرنا إليها آنفا.

فليس «المأمون» وحده هو الذى ابتدع فتنة القول بخلق القرآن، وإنما تلك فتنة أحدثها عصره، واندفع المأمون بحكم المؤثرات المختلفة إلى أن يكون مظهرها، كما اندفع خلفاؤه من بعده إلى ذلك بحكم هذه المؤثرات.

إنما الحادثة التاريخية والقصيدة الشعرية، والخطبة يجيدها الخطيب، والرسالة ينمقها الكاتب الأديب، كل أولئك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية، يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء.

«... وإذ قد بينا أن الرجل خاضع فى أدبه وعلمه لزمانه ومكانه، فليس لنا بد من أن نقدم بين يدى هذا الكتاب، فصلا فى عصر أبى العلاء، وآخر فى بلده، ولما كانت الأسرة أشد ما يحيط بالرجل أثرا فيه خصصنا فصلا آخر لأسرة أبى العلاء، فإذا فرغنا من هذا كله عمدنا إلى الحياة التاريخية للرجل، ففصلناها تفصيلا، ثم انتقلنا منها إلى منزلته الأدبية، فبينا قسمته من الشعر والنثر، وخصائصه فيهما، ثم إلى منزلته العلمية فشرحناها شرحا مستوفى، ومن بعد هذا كله، تناولنا فلسفته فاجتهدنا فى أن نكشف عنها ونجليها، ونبين تأثرها بما قبلها، وتأثيرها فيما بعدها، معنيين عناية خاصة بفلسفته الإلهية والخلقية، لكثرة ما كان فيهما من اختلاف الآراء، وافتراق الأهواء[٢١].

---

(٢١) د/ طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء. الطبعة التاسعة، دار المعارف، القاهرة، ص ١٥ - ٢١ بتصرف.

www.jadidpdf.com

هكذا رأينا «طه حسين» يعرض لمنهجه الذى اختـاره فى مقدمة كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء) ورأيـناه متحمسـا لهذا المنهج الجديد، مؤكـدا أننا لا نستطيع أن نفهم شخصية المبدع إلا بالاعتمـاد على بـسط وتوضيح السياقات المحيطة به من بيئة وحوادث وظروف سياسية واجتماعية واقتصادية.

* * *

www.jadidpdf.com

عيوب المنهج التاريخى

إن من أبرز الانتقادات التى وجهت إلى المنهج التاريخى هو أنه لا يفسح مجالا ملائما للعبقرية الشخصية؛ فهو بقوانينه وضوابطه يلغى الخصائص والبواعث الشخصية، وطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية، وحسبانها من آثار البيئة والظروف.

وللدكتور «طه حسين» تعليق يوضح هذا المأخذ ويؤكده فى كتابه (فى الأدب الجاهلى)، فبعد أن لخص الدكتور آراء «سانت بوف» و«هيبوليت تين» و«برونتيير» راح يعقب على هذه الآراء بما يفيد عدم ثقته، بل ربما استنكاره، فيقول:

«لن يظفر (أى تاريخ الأدب) من هذا بشىء ذى غناء، لأنه مهما يقل فى البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل فى تطور الفنون الأدبية، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد، ولن يوفق هو إلى حلها، وهى نفسية المنتج والصلة بينها وبين آثاره الأدبية، ما هى هذه النفسية؟ ولم استطاع «فكتور هوجو» أن يكون «فكتور هوجو» وأن يحدث ما يحدث من الآيات؟

العصر؟ فلم اختار هذا العصر شخصية «فكتور هوجو» دون غيره من أبناء فرنسا جميعا، ومن فرنسا خاصة؟

البيئة؟ فلم اختارت البيئة «فكتور هوجو» دون غيره من الفرنسيين؟

الجنس؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة فى شخص «فكتور هوجو» دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلا قويا صحيحا؟

«وبعبارة موجزة: سيظل التاريخ الأدبى عاجزا عن تفسير النبوغ، ولن يوفق هو إلى تفسير النبوغ، وإنما هى علوم أخرى تبحث وتجد، وقد تظفر وقد لا تظفر، ولن يستطيع التاريخ الأدبى أن يكون علما منتجا حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ».

www.jadidpdf.com

ومن العيوب الواضحة لهذا المنهج التبعية المباشرة التى تربط الأدب بالأحوال السياسية والاجتماعية، بمعنى أن يتعين على الدارس أن يبدأ من خارج منطقة الأدب، يبدأ عند دخوله الكتابة عن أية ظاهرة أدبية بالاكتفاء بترديد المقولات التاريخية المذكورة عن الحياة السياسية والاجتماعية وإشارات عابرة تعتمد على «الأكلاشيهات» المتداولة عن الحياة الاقتصادية، ثم عن الأوضاع الثقافية، وعندما يفرغ الدارس من ذلك لكى يتحدث عن الظاهرة الأدبية التى وضعها موضع دراسته وتمثل مجال تخصصه يكون قد انقطع نفسه، ولم يعد أمامه إلا أن يشير إشارات عابرة إلى الأعمال الإبداعية فى ذاتها لكى يربطها ربطا آليا بكل المعلومات والبيانات التى سبق أن قدمها كمداخل لدراسته.

والدارس حين يتناول الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، لا يقدم جديدا لأنه لا يملك الوسائل والأدوات التى تجعله يضيف إضافة حقيقية للمادة المدروسة حيث يكون تابعا لغيره ومستخدما لمادة سابقة التجهيز، هذا هو عيب الاستخدام الآلى لمنظومة المنهج التاريخى فى تحليل الأدب.

أضف إلى ذلك أن الباحث يميل إلى التركيز على تلك النصوص التى تخدم الإشارات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى ركز عليها، وتصبح الأعمال الأدبية مجرد شواهد على هذه الحقائق، مما أدى إلى جعل الدراسة الأدبية مجالا للتعتيم على المستويات الأدبية، ومجالا لإضعاف قدرة الباحث على قراءة النصوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبى.

ومن ثم يصبح واجبا على دارس الأدب أن يطور مفهومه وأساليبه، وأن يبحث عن أدواته التى لا يصبح فيها عالة على غيره من ناحية، وألا يفقد قدرته على تميز القيمة النوعية لمادته من ناحية أخرى[٢٢].

---

(٢٢) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص ٤١.

www.jadidpdf.com

والأستاذ/ «سيد قطب» فى كتابه (النقد الأدبى أصوله ومناهجه) قد حدد ثلاثة أشياء وجعلها من أخطر عيوب المنهج التاريخى، وهى: الاستقراء الناقص، والأحكام الجازمة، والتعميم العلمى.

وهو يرى أن الاستقراء الناقص يؤدى دائما إلى خطأ فى الحكم، ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة، والظواهر الفذة التى لا تمثل سير الحياة الطبيعية، فألمع الحوادث، وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة، وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك فى ذاته بل ربما كان انجذابنا الخاص للإعجاب به أو النزاية عليه هو عنة ما نرى فيه من دلالة بارزة، والأسلم أن نجمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل: حادثة أو نصا أو مستندا، وألا نصدر أحكامنا إلا بعد الانتهاء من جميع هذه الأسانيد، فذلك أضمن وأكفل بالصواب.

والأحكام الجازمة فى المنهج التاريخى خطرة كذلك مثل الاستقراء الناقص، ولا سيما ونحن نواجه فى الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها، فالظن والترجيح، وترك الباب مفتوحا لما يجد كشفه من المستندات، أسلم من الجزم والقطع.

ويضرب الأستاذ/ «سيد قطب» بعض الأمثلة على الأحكام الجازمة فيقول:

«الترجمة من الهندية فى عصر النهضة الإسلامية هى التى أوجدت شعر الزهد فى الدولة العباسية»، «اتساع نفوذ الفرس هو الذى أوجد شعر المجون والخمريات»، «كثرة الجوارى هى السبب فى انتشار الغناء..»، «عزلة الحجاز عن السياسة هى التى خلقت الغزل هناك» .. إلخ.

هذه الأحكام عرضة للخطأ لما فيها من الجزم، ولاقتصارها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية، وقلما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد، ولابد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسة والفكرية والاقتصادية والشخصية التى لابست هذه الظواهر وسبقتها.

www.jadidpdf.com

والتعميم العلمى هو كذلك من أخطار المنهج التاريخى، لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث الأدبية، فحينما نشأ مذهب «دارون» فى النشوء والارتقاء اتجه البحث الأدبى إلى استخدام نظرياته، ومعاملة الأدب معاملة الأحياء المتطورة من حال إلى حال، فهو يتطور تطور الأحياء، وكان خطره فى البحوث الأدبية عظيما؛ لأن الأدب بطبيعته غير العلم، وقد لا تتمشى أطواره مع سنة التطور المنتظم، فالأدب هو قصة المشاعر والأحاسيس، ورواسب الشعور قد لا تتابع تطور الأحياء، وقد يكون فيه من الانحناءات والانعكاسات أكثر مما فيه من الخط المستقيم(٢٣).

تلك كانت بعض المآخذ والانتقادات التى وجهت إلى المنهج التاريخى، وهذه العيوب لا تغض من قيمة هذا المنهج الذى فتح للآداب آفاقا جديدة، وللنقد ميادين رحبة، إذ رأينا لأول مرة فى القرن العشرين منهجا علميا للنقد الأدبى بعيدا عن التأثرية والانطباعية التى سادت قرونا، وأصبح النقد إلى حد كبير موضوعيا يستند إلى قواعد وقوانين ركينة أثرت البحث الأدبى أيما إثراء.

* * *

(٢٣) النقد الأدبى أصوله ومناهجه مرجع سابق ص ١٤٨ - ١٥٠.

www.jadidpdf.com

الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى

انبثق هذا المنهج من المنهج التاريخى، ونشأ فى أحضانه، ويكاد يكون منطلق هذا المنهج الاجتماعى هو نفس المنطلق الذى خرج منه المنهج التاريخى من حيث إن العمل الأدبى هو نتاج الأديب متأثرا بالبيئة، وبالعصر، وبالجنس، وبالحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، غير أن المنهج الاجتماعى كان أكثر تطورا واقترابا من مضمون العمل الأدبى من المنهج التاريخى الذى كان يهتم بالسياقات المحيطة بالعمل أكثر من اهتمامه بالعمل ذاته.

يقول الدكتور «صلاح فضل»: «يمكننا القول بأن المنهج الاجتماعى هو الذى تبقى فى نهاية الأمر من المنهج التاريخى، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التى كانت فى البداية متصلة بفكرة الوعى التاريخى؛ إذ سرعان ما تحول هذا الوعى إلى وعى اجتماعى يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعى، وليس على المستوى الفردى، بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجى كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته، باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلى للأعمال الإبداعية والفنية»[1].

وقد مر هذا النقد فى رحلته الطويلة بمراحل متشابهة تارة ومتباينة تارة أخرى، عرف خلالها عدة مصطلحات شكلت معالمه وأرست قواعده، وجعلته يصمد حينا من الدهر أمام رياح المناهج النقدية المتتابعة العاتية، ومن أهم

---

(١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط/١ ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ٤٥ - ٤٦.

www.jadidpdf.com

المصطلحات التي عرفها هذا النقد: مصطلح: (النقد الواقعى)، ومصطلح: (النقد الماركسى)، و(النقد الأيديولوجى)، و(النقد الواقعى الاشتراكى)، (والنقد الاجتماعى).

ويرجع ظهور مصطلح(النقد الواقعى) إلى القرن التاسع عشر، وقد ظهر هذا النقد كرد فعل عكسى لكل النظريات التى تربط النظر إلى النص الأدبى بالعالم الداخلى النفسى للمؤلف كما فى مدرسة التحليل النفسى، والمدرسة الرومانتيكية حيث كانت تعود بجذور العمل الأدبى إلى ذات مبدعه ومن ثم إلى ذات قارئه، أما الواقعية فإنها تعود به إلى عالم يقع خارج عالم النفس، وهو عالم الأشياء، والأفكار، والعوامل الفعالة فى تكوين الواقع الخارجى.

كان الولوع بالواقع الخارجى بكل تفاصيله هو الهدف الذى توخته «الواقعية الأدبية» كما تسمى نفسها أحيانا، أو«الواقعية النقدية» كما تسمى نفسها أحيانا أخرى، وكان العمل الأدبى يجود على قدر ما يذكرنا بالواقع، أو - على الأقل - على قدر عدم تناقضه مع قوانين الواقع التى نعرفها، والتى تحكم حركة حياتنا اليومية، وقد طغى هذا المفهوم - عند الواقعيين - على فنون الأدب كلها.

وقد مكنت هذه الواقعية لنفسها فى جبهتين على وجه الخصوص، الأولى: إعلان العداء لكل ما هو عاطفى، أو مثالى، أو رومانتيكى، والثانية: تبنى أسلوب نثرى فى التعبير الأدبى يهدف إلى تحقيق أكبر قدر من مطابقة الواقع، وقد انتشرت هذه الواقعية فوصلت إلى أمم كثيرة فى العالم، وأصبح مشروعا التسليم بوجود واقعيات متعددة ومتباينة، وأصبحنا نواجه فروقا فى الواقعية بين كاتب واقعى، وكاتب واقعى آخر، بل بين مدخل واقعى نقدى، ومدخل واقعى نقدى آخر، وهكذا أمكن التمييز الواضح بين واقعية أعمال «بلزاك»، وواقعية أعمال «زولا»، وواقعية أعمال «جورج إليوت»، وواقعية أعمال «ديكنز»، وواقعية أعمال «هنرى جيمس»، وواقعية أعمال «دريسير»، وواقعية أعمال «تولستوى»، وواقعية أعمال «دستويفسكى»، إنهم جميعا واقعيون، من حيث إنهم يتجهون إلى القارئ العادى،

www.jadidpdf.com

ويهتمون ببناء الشخصية العادية، ويصورون الشخصية وهى تضطرب فى أحداث الحياة العادية. أو بعبارة«رينيه ويليك»: «يصورون الحقيقة الموضوعية الماثلة تصويرا موضوعيا»، ولكنهم يختلفون فيما بينهم بعد ذلك فى أسلوب تصوير تلك الواقعية[٢].

وانبثق «النقد الماركسى» فى الذوق والنظرية من «النقد الواقعى» فى القرن التاسع عشر، وهو يستشهد بأقوال معدودة لكل من «ماركس» و«إنجلز»، ولكنه مذهب لا وجود له قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وكان «فرانتز مهرنج» (١٨٤٦م - ١٩١٦م) فى ألمانيا، و«جورجى بليخانوف» فى روسيا أول ممارسى النقد الماركسى، ولكنهما كانا من وجهة النظر المذهبية السوفيتية اللاحقة من الخارجين على السنة المقبولة؛ فقد اعترف كل منهما بقدر من استقلالية الفن، واعتبر النقد الماركسى علما موضوعيا يدرس المكونات الاجتماعية للعمل الأدبى لا مذهبًا يحدد المسائل الإستطيقية يفرض المواضيع والأساليب على الكتاب[٣].

كان النقد الماركسى نقدا أيديولوجيا ذا صبغة سياسية يعنى بالمضمون الأيديولوجى أكثر من عنايته بالشكل والجمال فى العمل الأدبى، ومع أن بعض النقاد الأيديولوجيين أولى الجمال بعض اهتماماته إلا أن هذا الاهتمام ظل حبيس الدراسات النظرية.

فالناقد الماركسى «جورجى بليخانوف» (Georghi Plekhanov) كان يرى أن إهمال الناقد للجانب الجمالى يؤدى إلى جهل تام بحقيقة النقد الأدبى، وإلى تحريف وجهة النظر النقدية المادية نفسها، كما يرى أن على الناقد الاجتماعى

---

(٢) د. محمود الربيعى: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى، مقال بمجلة «عالم الفكر» مجلد ٢٣، عدد ١، ٢، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت ١٩٩٤، ص ٣٠٧.

(٣) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة. عدد ١١٠، فبراير ١٩٨٧م، ص ٣٩١.

www.jadidpdf.com

واجبان، يتمثل الواجب الأول منهما في: تحليل الأثر أو العمل الأدبى واستخراج المعادل الاجتماعى منه، ويتمثل الواجب الثانى فى: البحث عن أوجه الجمال فى نفس العمل، يقول «بليخانوف»:

«وبصفتى نصيرًا للتصور المادى للعالم سأقول: إن الواجب الأول للناقد يكمن فى ترجمة فكرة ذلك النتاج من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع فى تحديد ما يمكن أن نسميه المعادل السوسيولوجى للظاهرة الأدبية المعطاة»(٤).

ويقصد «بليخانوف» بالمعادل السوسيولوجى هنا ما يمثل وجهة نظر ما حول الواقع، أى أحد التصورات الأيديولوجية الموجودة فى الساحة الفكرية، والتى يلتقى معها العمل الإبداعى.

أما عن الواجب الثانى فى العملية النقدية، وهو الاهتمام بالجانب الجمالى فى العمل الأدبى، فيقول عنه «بليخانوف»: «والفعل الثانى فى نقد مادى متماسك منطقيًا، يجب أن يتمثل - مثلما فعل المثاليون - فى تقييم الخصائص الجمالية للأثر موضوع الدرس»(٥).

ويعلق الدكتور «حميد لحمدانى» على أقوال «بليخانوف» فيقول: «لابد من الإشارة هنا إلى أن الترتيب: (الواجب أو الفعل الأول، والفعل الثانى) يفترض بعض المسلمات النظرية التى لم يصرح بها «بليخانوف» ولكنها يمكن أن تستخلص بسهولة من تحديداته السابقة منها:

١ - أن الوصول إلى المضمون الأيديولوجى فى النص الأدبى ممكن دون تحليل الجانب الجمالى ما دام تحليل المضمون فى نظره يأتى فى مقدمة عمل الناقد: (الواجب الأول).

---

(٤) جورجى بليخانوف: الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ط/١، ١٩٧٧ ص ٥٠.

(٥) المرجع سابق، نفس الصفحة.

www.jadidpdf.com

٢ - أن التقييم الجمالى - وفق تعبير «بليخانوف» نفسه - هو خطوة لاحقة، ومكملة فقط لعمل الناقد.

وإذا كان الجانب الفنى يلقى - على الرغم من كل شىء - عناية بالغة فى الجانب النظرى من تفكير «بليخانوف» فإننا نلاحظ توجه الناقد الأحادى البعد فى مجال التطبيق؛ إذ لا نراه يلقى بالاً للجانب الجمالى سواء فى الدراسات التى تناول فيها بعض الأعمال المسرحية، أم فى تلك الدراسة التى أقامها حول رواية (ما العمل؟) لـ «تشيرنيشيفسكى» (Nikolai Tchernychevskiy)[٦].

ولما كانت الدعوة الأساسية للمنهج الاجتماعى تتمثل فى أن الأدب لابد أن يكون مرآة للمجتمع فقد واجهت أنصاره مشكلة وهى أن البنية الثقافية فى بعض المراحل الزمنية جاءت مخالفة للبنية الاجتماعية بمعنى أن الأدب قد يزدهر فى عصر تتخلف فيه الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وقد يحدث العكس؛ فهناك عصر ازدهار سياسى واقتصادى واجتماعى، وفى ذات الوقت يشهد هذا العصر تخلفًا ثقافيا وأدبيا.

لكن «ماركس» حاول تفادى هذه المشكلة، وإيجاد حل لها من خلال طرح فكرة (العصور الطويلة)، وتتمثل هذه الفكرة فى أن العلاقة بين الأبنية الثقافية والإبداعية من ناحية، وبين الأبنية الاجتماعية من ناحية أخرى ليست علاقة مباشرة وفورية، ولكنها تتحقق وتعطى نتائجها بعد فترة طويلة لأن هذه العلاقة تحتاج إلى فترات تخمر، وفترات تأثير بعيدة المدى، بطيئة الإيقاع.

وانتشرت الماركسية خارج روسيا فى العشرينات من القرن العشرين، «ووجدت لها أتباعًا ومريدين فى معظم الأقطار، وظهرت فى الولايات المتحدة حركة ماركسية فى أوائل الثلاثينات لم يطل بها الأمد، وكان أشهر دعاتها

---

(٦) د. حميد لحمدانى: النقد الروائى والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائى، المركز الثقافى العربى، ط/١، بيروت، ١٩٩٠، ص ٥٩ - ٦٠.

www.jadidpdf.com

«جرانفيل هكس» الذى أعـاد تفسير الأدب الأمريكى بشكل لا يثيـر حفيظة أحد، غير أن كتـاب «برنارد سميث» (القوى الفاعلة فى النقـد الأمريكى) (١٩٣٩) كان أجرأ فى محاولته كتابة تاريخ للنقد الأمريكى من وجهة نظر اجتماعية[٧].

وقد أقامت نظرية النقد الماركسية تصورها بناء على مفهومين أساسين:

الأول: فكرة الأبنية التحتية والأبنية الفوقية، حيث تتجسد الأولى فى حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة فى الوجـود الفعلى الخارجى للمجتمعات وفى تجسيـدها المادى فى الجـانب الاقـتصادى والسيـاسى ونظم العلاقـات الاجتماعـية، بينما تنبثق الأبنية الفوقيـة من هذه الأبنية التحتـية متمثلة فى القـوانين والشرائع والأنظمة الاجتمـاعية، ولعل الطبقة الأشد تبلوراً ورهافة فيـها وبعداً عن هذه البنية السفلى ولكن اعتمادا عليها فى الآن ذاته هى الآداب والفنون.

والآخر: مفهوم الانعكاس الآلى، وإذا كان المحكى عـند اليونان هو الطبيعة فعند أصحاب هذه النظرية هو المجتمع.

ولما كانت البنيـة الفوقية تتشكل مـن الفن والقانون والسياسة والـدين بتأثير قوى من البنية التحتية أو الإدراك الاجتماعى الواعى للعلاقات الاقتصادية والصراع الطبقى فقـد رأت النظرية استحالة دراسـة الأعمال الأدبية والفنية بمـعزل عن البنية التحتية للثقـافة بحقائقها الاقتصادية والاجتمـاعية، وبهذا الفهم فإنه «ليس لدارس الأدب إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبـية إلى لغة علم الاجتـماع، أو ليس عليـه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتـماعـية والمذاهب العـقائدية فى النـصوص الفنية»[٨].

---

(٧) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، مرجع سابق، ص ٣٩٢.

(٨) حسين الواد: القـراءة والكتابة، منشورات جامـعة تونس ١٩٨٨، ص ١٧٥، نقلا عن: د. عبد الـناصر حسن محـمد: نظرية التوصيل وقـراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة ١٩٩٩، ص ١١ - ١٢.

www.jadidpdf.com

وفى منتصف العقد الرابع من القرن العشرين قدم مؤتمر كل الكتاب الروس مصطلح «الواقعية الاشتراكية» سنة ١٩٣٤م ذلك المصطلح الذى أوجب على الأدب أن يتعامل مع قضية الصراع الطبقى، ويتبنى دائما صوت الطبقة العاملة، وأن يكون الكاتب نفسه دائما من أبناء هذه الطبقة، وعليه أن يعمل على إحساس القارئ بالمجتمع الذى يحكمه الصراع الطبقى، وأن يحفزه على الاشتراك فيه، وأوجب على الأدب أيضًا أن يكون له هدف مستقبلى، هو نشر الأفكار الاشتراكية والمساعدة الواعية المقصورة على تذويب الفوارق الطبقية، وتوجيه الصراع الطبقى برمته نحو نصرة الطبقة العاملة، وحسم الصراع لصالحها، بحيث يصبح المجتمع فى النهاية طبقة واحدة هى هذه الطبقة(٩).

وهكذا يضحى الأدب تعليميًا بشكل صريح، بل يرسم لنا عالمًا مثاليًا لأنه لا يصور لنا الحياة كما هى، بل كما ينبغى أن تكون طبقا للمذهب الماركسى، والنقاد الماركسيون الجيدون يفهمون أن الفن يؤدى عمله من خلال الشخصية والصور والأفعال والمشاعر، وتركيزهم على مفهوم النمط هو الجسر الواصل بين الواقعية والمثالية، فالنمط لا يعنى ما هو متوسط، أو ما يمثل فئته فقط، بل هو النمط المثال، أو النموذج، أو - ببساطة - البطل الذى يجب على القارئ أن يحذو حذوه فى حياته(١٠).

ومنذ الحرب العالمية الثانية أصبح النقد الاشتراكى «نقداً قومى النزعة، ضيق الأفق، لا يتهاون مع أى إشارة للمؤثرات الخارجية، ووضع الأدب المقارن على القائمة السوداء، وتحول النقد إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانضباط الحزبى لا فى روسيا وتوابعها فقط بل فى الصين أيضًا فيما يبدو، فاختفت النظرات الأصيلة التى

---

(٩) د. محمود الربيعى: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى، مرجع سابق، ص ٣٠٩.

(١٠) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، مرجع سابق، ص ٣٩١ - ٣٩٢.

www.jadidpdf.com

جاءت بها الماركسية حول العمليات الاجتماعية والدوافع الاقتصادية من النقد فى تلك الفترة اختفاء تاما»[١١].

وتتحدد مبادئ الواقعية الاشتراكية فى:

١ - الأمانة للحقيقة التاريخية الحزبية والقومية.

٢ - الالتحام العميق بالحياة والواقع.

٣ - إبداع شخصيات نموذجية فى مواقف نموذجية.

٤ - البرهان على الطابع العام لعمليات التحول الاجتماعى من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث.

٥ - تحليل العلاقات الاجتماعية بطريقة لا تعكس فحسب اتجاه الماضى والحاضر، وإنما تشير أيضًا إلى طبيعة تطورها فى المستقبل[١٢].

ومما لا شك فيه أن الماركسية، والواقعية الغربية كانتا تعملان «جنبا إلى جنب فى تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعى، وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم فى ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات متعددة، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه «علم اجتماع الأدب»، أو «سوسيولوجيا الأدب»، وقد تأثر هذا العلم فى نشأته بالتطورات التى حدثت فى نظرية الأدب من جانب، وما حدث فى مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر»[١٣].

ويعتبر بعض الباحثين كتابات «لوكاتش» «نقطة التحول الحاسمة فى دراسات اجتماعية الأدب؛ إذ إن كل البحوث السابقة عليه وجزء غير يسير من البحوث

---

(١١) المرجع السابق، ص ٣٩٢.

(١٢) د. صلاح فضل: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ط/ ٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠، ص ٨٤.

(١٣) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص ٤٨ - ٤٩.

www.jadidpdf.com

المعاصرة له تستهدف البحث عن التطابق بين العمل الأدبى ومضمون الضمير الجماعى، ومن السهل معرفة نتائج هذا النوع من الدراسات، فبقدر ما يعتبر الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعى تتأكد فعالية هذا المنهج عند تطبيقه على الأعمال غير الخلاقة التى تصور الواقع دون تحويل يذكر، وعلى أحسن الفروض فإن هذا المنهج يقتصر على الغض من شأن مضمون الأعمال الكبرى عندما يلح فى إبراز ما تصوره مباشرة عن الواقع مهملاً كل ما يتصل بالإبداع الخيالى، وعلى العكس من ذلك نرى «لوكاتش» يبحث عن التطابق بين الإبداع والضمير الجماعى، لا على مستوى المضمون، وإنما على مستوى القيم والبنية التركيبية فى كل منهما، وخاصة على مستوى التماسك فيما بينهما، وبهذا تخلو بحوثه من نقطة الضعف المعيبة[١٤].

ومن الحق أن يقال: «إن أبحاث «لوكاتش» الفكرية والنقدية هى التى أسست المنهج الاجتماعى الجدلى، وإن مفهوم «الوعى الاجتماعى» فى النص الأدبى، والصفة أو الهوية الطبقية الملازمة له هو مفهوم لوكاتشى فى الأساس»[١٥].

ومع ظهور «لوكاتش» وأبحاثه وآرائه فى دراسة اجتماعية الأدب وتحليلها ظهر تياران متوازيان ومتباعدان فى ذات الوقت:

التيار الأول: تيار علم اجتماع الظواهر الأدبية، وما يرتبط بها من وسائل الاتصال والنشر والتلقى والتأثير فى القارئ من خلال الأنظمة المختلفة، وفى هذا المجال تلعب الإحصائيات، والاستفتاءات، والبيانات الاجتماعية، وتحليل المعلومات دوراً بالغ الأهمية، وأكبر دعاة هذا الاتجاه «روبير اسكاربيت» وله كتاب فى علم اجتماع الأدب، وهو يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية ترتبط فى آلياتها، وفى

---

(١٤) د. صلاح فضل: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢١٩.

(١٥) حكمت الخطيب: فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٢٣.

www.jadidpdf.com

قواعدها بقوانين السوق، فيقسم دراسته على ثلاث مراحل محددة هى: الإنتاج والتسويق والاستهلاك.

ومما يؤخذ على هذه المدرسة أنها تغفل الطابع النوعى للأعمال الأدبية، فتستوى عندها الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة مع تلك الرواية التى انتشرت لأنها تعتمد على الإثارة، أو غير ذلك من الأشياء التى تؤدى إلى الانتشار، فالحكم هنا راجع إلى الكم لا إلى الكيف؛ إذ إنه يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعية، وبما أنها ظواهر اجتماعية فاللغة التى تسعف فى هذه الدراسة هى لغة الأرقام، وكل ما يتصل بالأعمال الأدبية من العوامل الخارجية مثل عدد النسخ، وعدد الطبعات، ومجموع القراء، وإذا كانت قد ترجمت إلى لغات أخرى[١٦]، وهكذا.

التيار الثانى: ويطلق عليه المدرسة الجدلية، وهى تعود إلى «هيجل» نفسه ورأيه الذى بلوره فيما بعد «ماركس» فى العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية فى الإنتاج الأدبى والإنتاج الثقافى، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية، والمنظر الأساسى لهذا الاتجاه هو «جورج لوكاتش» (١٨٨٥ - ١٩٧١) فيلسوف الواقعية الأكبر فى النصف الأول من القرن العشرين، وجاء من بعده «لوسيان جولدمان» (١٩١٣ - ١٩٧٠) الذى انطلق من مبادئ «لوكاتش» وطورها، وهو يهتم فى الدرجة الأولى بالجانب الكيفى لا بالجانب الكمى كما كان يفعل «اسكاربيت».

«وتميزت أعمال «جولدمان» بتركيزها على علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع الأدب، وجددت كتاباته النقد الماركسى، وأضفت عليه قيمة معاصرة تتجاوز إطاره الدوغمائى، وقد أهّله اطلاعه الواسع على الفلسفة الألمانية لابتكار منهجية جديدة فى الدراسات الأدبية تدعى «السوسيولوجيا الجدلية للأدب»، ولكنه اتباعًا للموضة الشائعة أسماها: «البنيوية التكوينية».

---

(١٦) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٥٠ - ٥١.

www.jadidpdf.com

وهى منهجية تحاول البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبى وسياقه الاجتماعى - الاقتصادى الذى سبق تكوينه، ولا ينظر إلى هذه العلاقات على أنها مجرد تساوق أو توازٍ بسيط بين بنية الأثر الأدبي وبين شروط إنتاجه الاجتماعية والاقتصادية، وإنما يعتبرها اندماجا تدريجيا بين سلسلة من الجمل أو الكليات النسبية(١٧).

يضاف إلى مفهوم الجمل أو الكليات مفهوم التماسك بمعنى أنه يوجد تماسك داخلى للنظام المفهومى كما توجد مجموعة من المخلوقات الحية فى الأثر الأدبى، إنه متشكل من جمل أو كليات يمكن فهم أجزائها انطلاقًا من الأجزاء الأخرى، وتفهم على أحسن وجه انطلاقا من بنية المجموعة.

هذا الاندماج المتدرج الشامل للجمل الجزئية يحدث انطلاقا من عمليتين أساسيتين هما: الفهم والتفسير؛ أما الفهم فمهمته توضيح «البنية الدلالية» البسيطة نسبيًا والمحايثة للأثر الأدبى، ومن مخاطر البحث فى هذه المرحلة الأولية اكتشاف عدد من البنيات الدلالية فى الأثر الأدبى الواحد تدل دلالة جزئية، ومهمة الباحث الانتباه إلى البنية القادرة على إقامة علاقة شاملة أو قريبة من الشمول بينها وبين الأثر الأدبى، كما ينبغى للباحث فى مرحلة الفهم هذه أن يمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النص، أو دلالات غير منتزعة من النص ذاته.

وتأتى بعد ذلك عملية التفسير، ومهمتها إقامة العلاقة بين الأثر الأدبى والواقع الخارجى، وذلك عن طريق إقامة العلاقة بين البنيات الدلالية المنتزعة بواسطة القراءة التفسيرية، وبين البنيات الذهنية المكونة للوعى الجماعى لفئة أو طبقة اجتماعية(١٨).

---

(١٧) محمد نديم خشفة: تأصيل النص، المنهج البنيوى لدى لوسيان جولدمان، ط/ ١، مركز الإنماء الحضارى، حلب - سوريا ١٩٩٧، ص ٩ - ١٠.

(١٨) المرجع السابق، ص ١٠ - ١١.

www.jadidpdf.com

إن نقطة الاتصال بين البنية الدلالية، والوعى الجماعى الطبقى هى أهم الحلقات عند «جولدمان» والتى يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم)، فكل عمل أدبى يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبى المنفرد فحسب، لكن الإنتاج الكلى للأديب، ولعصر معين، وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية.

انطلاقًا من هذا المنظور فى علم اجتماع الإبداع الأدبى أسس «جولدمان» منهجه فى سوسيولوجيا الأدب، والذى يطلق عليه المنهج التوليدى كما نسميه فى المشرق العربى، والمنهج التكوينى فى المغرب العربى(١٩).

ويتضح فى أعمال «جولدمان» أثر الإسهام البنيوى الواضح فى تطوير علم اجتماع الأدب، ولكن «جولدمان» يفرق فى هذا المجال تفريقًا حاسمًا بين البنيوية الشكلية، والبنيوية التكوينية، فالأولى تركز على الأنساق البنيوية بصورة تؤدى إلى الفصل بين شكل الأنساق ومحتوى السلوك الإنسانى، وتفصم عرى التفاعل بين النسق البنيوى والموقف التاريخى والاجتماعى الذى يرتبط به، بينما لا تفعل البنيوية التكوينية ذلك فضلاً عن وعيها العميق بالحس التاريخى، وبأن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل فى تفاعلها وجدلها معا جوهر المنهج الإيجابى لدراسة الأدب والتاريخ، كما أن البنيوية التكوينية تختلف عن البنيوية الشكلية فى أنها لا ترى أن النسق البنيوى يشكل الجزء الجوهرى أو القطاع الأهم الذى يحكم السلوك الإنسانى العام، وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كليًا وشاملا، وليس قطاعيًا أو جزئيًا(٢٠).

---

(١٩) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٥٩.

(٢٠) د. صبرى حافظ: أفق الخطاب النقدى، ط/١، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٠٥.

www.jadidpdf.com

وقد لقى هذا المنهج الذى أسسه «جولدمان» رواجا فى الغرب وفى الوطن العربى، غير أن التطور الذى حدث فى المناهج النقدية الحديثة فى العقود الأخيرة من القرن العشرين وبالتحديد منذ السبعينيات قد أسفر عن نشأة تيار جديد فى سوسيولوجيا الأدب، يطلق عليه «علم الاجتماع النصى» الذى يفيد من معطيات علمى النص والسوسيولوجيا على وجه التحديد لكى يجعل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطًا بالوسيط الحقيقى الفعلى بين الأدب والحياة، هذا الوسيط الفعلى هو اللغة، لأن اللغة هى مادة الأدب، ومادة التواصل فى الحياة[٢١].

وهكذا ظل «النقد الأدبى المتأثر بعلم الاجتماع هو المهيمن على حركة النقد الأدبى العربى الحديث، منذ الخمسينيات من القرن العشرين، من باب الأيديولوجية والمذهب الواقعى على وجه الخصوص، ثم سرعان ما مازجت الأيديولوجية والمذهب الواقعى تأثيرات الاتجاهات الجديدة، فيما عرف بعلم الاجتماع الأدبى كما تكون على أيدى منظريه البارزين، ممن نقلت بعض أعمالهم الأساسية إلى العربية أمثال «لوسيان جولدمان» و«روبير اسكاربيت» و«بيير زيما».

وساعد ذلك على التقليل من وطأة الأيديولوجية، متعاضدًا مع التعديلات الكبرى التى طالت النقد الأيديولوجى لدى منظرين ماركسيين أعادوا تقدير قيمة الشكل فى العمل الفنى واستقلالية النص الأدبى فى صوغ مجتمعه الخاص، مثل «تيرى ايجلتون» و«ماشيرى» و«لوى التوسير»، وأعيد تقييم عناصر هامة مثل التقاليد والتناص والتاريخ والمجتمع، وهى تفعل فعلها فى التشكل الأيديولوجى، بل إن نقاد ما بعد الحداثة، ممن ينضوون تحت لواء النزعات اليسارية مثل «فريدريك جيمسون» (F.Jameson)، دعوا إلى الانتفاع من الثقافة الشعبية فى تقعيد (من القاعدة) بنية النص الأدبى، لأن الإنتاج الأدبى فى شكله متميز عن المضمون

---

(٢١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٦٢.

www.jadidpdf.com

والواضح للعمل الأدبى، مثلما أعـيد تعريف مفاهيم أدبية ونقدية كثـيرة، استفادة من البنيوية وما بعدها بالدرجة الأولى[٢٢].

* * *

(٢٢) د. عـبد الـله أبو هيف: النقـد الأدبى العـربى الجديد فـى القصـة والرواية والسـرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٩١.

www.jadidpdf.com

عيوب المنهج الاجتماعى

أخذت على هذا المنهج بعض المآخذ منها:

١ - تعلقه بأحادية المعنى وذلك حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبى معنى واحداً يتعين على الناقد الوصول إليه ونقله إلى لغة المفاهيم.

٢ - إغفاله للنصوص والأعمال الأدبية الغامضة والطعن فى قيمتها إذ عدها غير متناسقة البناء.

٣ - أنه منهج يكشف عن شخصية القارئ وعن مواقفه الفكرية أكثر مما يكشف عن العمل الأدبى ذاته.

٤ - فقدانه القدرة على التمييز بين الآثار الأدبية الجيدة والرديئة على السواء الأمر الذى جعله يتناول أعمالاً أدبية مشهورة فرضت نفسها على مر العصور[٢٣].

* * *

(٢٣) د. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، ص ١٧، ط/١، المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ١٩٩٩م.

www.jadidpdf.com

المنهج الاجتماعى فى النقد الأدبى العربى

لقى المنهج الاجتماعى رواجًا فى العالم العربى من الكتاب والنقاد على حد سواء منذ أوائل القرن العشرين، وكان من أوائل النقاد العرب الذين تبنوا فكر المنهج الاجتماعى «سلامة موسى» الذى انطلق إلى منهجه الاجتماعى فى النقد متأثرًا فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال «إميل دور كايم» و«ليفى بريل» وغيرهما ممن ذهبوا إلى أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية، ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة، ومن هنا ربط «سلامة موسى» بين الحياة والأدب فى كتابه المسمى (الحياة والأدب)، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه (الأدب للشعب)، لكنه مع هذا كله لم يتمكن من وضع أسس مذهب نقدى كامل.

وجاء الدكتور «محمد مندور» الذى تحول عن النقد الجمالى والتاريخى إلى النقد الاجتماعى الأيديولوجى ذلك المنهج «الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن التاسع عشر بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعًا يسير بالمجتمع نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون، ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون»[٢٤].

وقد تجلت الفلسفة الاشتراكية فى اتجاهين:

الاتجاه الأول: هو الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف، وتزعم هذا الاتجاه الدكتور «لويس عوض» الذى بدت فى كتاباته الأولى إرهاصات هذا الاتجاه النقدية، وبخاصة مقدماته لقصيدة «شيللى» (بروميثيوس طليقًا)، ولمقالات (فى الأدب الإنجليزى الحديث)، ولديوان «بلوتولاند» تلك المقدمات التى

---

(٢٤) جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ط/٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨١، ص ٢٠.

www.jadidpdf.com

عبر فيها عن مفهومه الاشتراكى، الذى يربط ما بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية.

وفى كتابه عن (الاشتراكية والأدب)، وفى التطبيقات الواقعية التى يقدمها فى دراساته النقدية نراه يركز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع، ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذى سار فيه كل من: الدكتور «محمد مندور»، والدكتور «عبد الحميد يونس» فى دراساته عن الأدب الشعبى التى ربط فيها بين صورة الأدب ومادته على نحو ما ربط بين غاية الأديب واحتياجات المجتمع، والدكتور «عبد القادر القط» فى دراساته عن الأدب المصرى المعاصر، التى تحدث فيها عن السلبية فى القصة المصرية، والدكتور «على الراعى» فى تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعى على دراساته فى الرواية المصرية، و«فؤاد دوارة» فى كلامه عن الرومانسية فى كتابه عن النقد المسرحى.

والدكتور «لويس عوض» فى اتجاهه هذا لا يريد للنقاد أن يصدروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبى، وإنما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبى والفنى قبل ضميرهم السياسى، ومعنى هذا أنه لا يريد للناقد أن يكون حارسًا على الثورة أكثر من الفنان حتى لا ينتقل الناقد من تحليل العمل الفنى ورصد ظواهره إلى تحديد موقفه من الواقع الاجتماعى(٢٥).

الاتجاه الثانى: هو الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى الواقعى الملتزم، وقد تبلور هذا الاتجاه على يد «محمود أمين العالم» الذى يرى أن الأدب والفن ما هما إلا نقد للحياة وكشف وتنمية لقيمها الجديدة، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة فى الأدب، وتأثير الأدب فى الحياة، فإن النقد هو الآخر لابد له أن يشارك فى هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة؛ فالمسيرة النقدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا فى تفاعلهما وترافدهما، تفاعلاً وترافدًا ينطويان على معنى التكامل والالتزام.

---

(٢٥) المرجع السابق، ص ٢٢.

www.jadidpdf.com

ومن هذا المنطلق أصبح «محمود أمين العالم» رائدا لاتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله.

وهو الاتجاه الذى يضم كلا من: «عبد العظيم أنيس»، و«عباس صالح»، و«بدر الديب»، و«لطيفة الزيات»، و«عبد المنعم تليمة»، و«سامى خشبة»، و«صبرى حافظ»، والناقد الأديب «بهاء طاهر»[٢٦].

وعلى الرغم من هيمنة النقد الاجتماعى، فى ممارسته الأيديولوجية المباشرة، على النقد الأدبى لأكثر من ثلاثة عقود من الزمن، فإن الجهد النظرى المؤلف، لا يوازى انتشار هذا النقد فى الممارسة، لأن الساحة تركت أساسًا لتعريب الكتب والمقالات التى تبنت هذا المنهج فى الأدبيات الرسمية السوفييتية والماركسية، ثم شرع فى السبعينيات، النقاد والباحثون يعنون بالإطار النظرى الناقد والمنفتح على النظرية الأدبية، وكان كتاب «غالى شكرى» (مصر) «الماركسية والأدب» (١٩٧٩) من الجهود الأولى المتكاملة فى هذا السياق المختلف، ثم ألحقه بكتابه «سوسيولوجيا النقد العربى الحديث - دفاع عن النقد» (١٩٨١)، تصحيحًا لنظرة سائدة على حركة النقد الأدبى، لا ترى فى الأدب إلا تعبيرًا سياسيًا مباشرًا، موجهًا من حزب أو سلطان، أو ملتزمًا بأفكار وعقائد[٢٧].

ومن أبرز النقاد الأيديولوجيين العاملين على تصويب علاقة الأدب بالسياسة، وعلى تحديد دلالات العلاقة الروائية الناقد «فيصل دراج» (فلسطين) فى كتابيه «الواقع والمثال: مساهمة فى علاقات الأدب والسياسة» (١٩٨٩)، و«دلالات العلاقة الروائية» (١٩٩٢).

---

(٢٦) المرجع السابق، ص ٢٣ - ٢٤.

(٢٧) انظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٧١.

www.jadidpdf.com

يعيدنا «فيصل دراج» إلى أجواء المعارك النقدية حول الأدب والسياسة والأدب والأيديولوجيا، وهى معارك استغرقت جهداً وطاقات نقدية وحبراً مديداً على ورق كثير منذ كتاب «الأدب والأيديولوجيا فى سورية» (١٩٧٤)، إلى مئات المقالات والأبحاث فى الدوريات العربية، وعشرات المحاضرات والندوات حول الأدب والأيديولوجيا على وجه الخصوص.

وفى أوائل الثمانينات عربّت «آمال انطوان عرموني» (لبنان) كتاب «روبير اسكاربيت» (Robert Escarbit) «سوسيولوجيا الأدب» الذى ظهرت ترجمته بالعربية عام (١٩٨١)، إشارة إلى فهم يفترق عن الفهم الماركسى الأرثوذكسى لعلاقة الأدب بالمجتمع وبالأيديولوجية، بتأثير المناهج العلمية الجديدة لدراسة الأدب، وتجلى هذا الفهم عربيًا فى كتاب «السيد يسين» (مصر) «التحليل الاجتماعى للأدب» (١٩٨٢).

لقد تعرف النقاد والباحثون إلى هذا الفهم المختلف الذى بدأ يطبع النقد الأدبى بطوابعه، على نحو قليل أو كثير، ولا سيما منهج «لوسيان جولدمان»، الذى عرّب «جمال شحيد» (سورية)، لأول مرة بالعربية، نصوصًا له فى كتابه «فى البنيوية التركيبية - دراسة فى منهج لوسيان غولدمان» (١٩٨٢)، ووجد أنه مفيد لتطوير النقد الأدبى العربى الحديث، من أجل آفاق جديدة لفهم النص الأدبى أو الفلسفى، فالبنيونة التكوينية، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص، رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعى الذى ظهر فيه.

وقد عمد «شحيد» إلى دراسة هذا المنهج تاريخيًا وفكريًا ونقديًا، وسلط الأضواء على حياة «جولدمان»، وأصول منهجه عند «لوكاتش»، وما يتميز به هذا المنهج، وأردف دراسته بتعريبه لنصوص من «جولدمان»: سوسيولوجيا الأدب، التشيؤ، البنيوية التكوينية والإبداع الأدبى، قصيدة القطط لشارل بودلير، المنهجية فى كتاب الإله الخفى، الوصية النظرية لجولدمان.

www.jadidpdf.com

وبعد صدور كتاب «جمال شحيد» بعامين أصدر الناقد الجزائرى «محمد ساري» كتابه (البحث عن النقد الأدبى الجديد) ١٩٨٤ خصصه (للنقد البنيوى التكوينى) وتطبيقاته، فجعل الباب الأول لنظرية النقد عند لوكاش وغولدمان؛ عرض فيه (نظرية الرواية عند لوكاش) ممهدًا لها بلمحة سريعة عن حياة لوكاش الذى عاش فى المجر فى مطلع القرن العشرين تحت ظل إمبراطورية إقطاعية، ثم هاجر إلى ألمانيا حيث ظل فيها حتى قيام الحرب العالمية الأولى، واختلط فيها بالمثقفين الذين كان التيار الرومانسى المناهض للرأسمالية يجمعهم، فاتجهوا إلى تمجيد العصور القديمة، ليتمكنوا من تحقيق هويتهم، وهجر بعضهم المدن إلى الأرياف هربًا من الاغتراب الذى يعانيه فى المدينة.

كما عرف الناقد بجهود «جولدمان» فى إرساء قواعد المنهج البنيوى التكوينى، وفى القسم التطبيقى من الكتاب حاول الباحث الإحاطة بهذا المنهج فى النقد الجزائرى الجديد (الإشكالية فى رواية العشق والموت فى الزمن الحراشى). وفى القصة القصيرة الجزائرية، حيث ناقش كتاب: القصة القصيرة فى عهد الاستقلال للناقد الجزائرى محمد مصايف، فأخذ عليه فصله بين (الشكل) و(المضمون)، وحديثه عن القصة وكأنما هى وثيقة اجتماعية وسياسية، وإهماله العناصر الفنية للقصة، ثم ختم الباحث كتابه بفصل عن (النماذج القصصية) عرض فيه لـ: الليل ينتحر، والجراد المر، والتفكيك، والتلميذ والدرس، والشمس تشرق على الجميع، والزلزال. وفى كلها كانت معالجته تقليدية لا بنيوية تكوينية، يكتفى فيها بتلخيص مضمون القصة فقط، ولعلها مقاربات كُتبت من قبل الباحث قبل أن يهتم بالمنهج البنيوى الذى نظر له جيدًا[٢٨].

وما أمله «شحيد»، بادر إليه «بدر الدين عرودكى» (سورية) فى تعريب أول نص كامل لجولدمان (Lucien Golmann)، وهو «مقدمات فى سوسيولوجيا

---

(٢٨) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣، ص ٢٦٧.

www.jadidpdf.com

الرواية» (١٩٩٣)، وهذا الكتاب يقدم المنهج الاجتماعى، بتلويناته البنيوية والماركسية على خير ما يرام، فى حين صدوره لأول مرة (١٩٦٤)، ولثانى مرة معدلاً (١٩٦٥)، رابطًا منهجه الجدلى «بالمعنى الذى قصده «هيجل» عندما كتب «الحقيقى هو الكلى»، أن الفاعل الحقيقى فى الإبداع الثقافى هو فعلاً الجماعات الاجتماعية، لا الأفراد المنعزلون، لكن الفرد المبدع يؤلف جزءاً من الجماعة، غالبًا بفعل ولادته أو وضعه الاجتماعى، ودائمًا بالدلالة الموضوعية لمبدعه، ويحتل فيها مكانه ليست حاسمة، ولا شك، ولكنها ممتازة على كل حال»[٢٩].

وجدير بالذكر أنه منذ منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، اتسعت مساحة النقد الاجتماعى المتأثر بالاتجاهات الجديدة فأقبل على ممارسته نقاد كثيرون، منهم الناقد المغربى «محمد بنيس» الذى حاول أن يربط بين الإبداع الشعرى العربى المعاصر والظواهر السوسيولوجية فى المغرب العربى على وجه التحديد، وهى دراسة تتميز - كما يقول الدكتور «صلاح فضل» - بالتماسك المنهجى[٣٠].

ومن هؤلاء النقاد «عبد الرازق عيد» (سورية) و«محمد برادة» (المغرب) فى: دراسته «باب الساحة: مساءلة الانتفاضة والأيديولوجيا» (١٩٩١)[٣١]، و«فريال جبورى غزول» (العراق) فى دراستها: «إيديولوجية بنية القص: لطيفة الزيات نموذجًا» (١٩٩٣)[٣٢].

---

(٢٩) لوسيان جولدمان: «مقدمات فى سوسيولوجية الرواية» (ترجمة بدر الدين عرودكى) - دار الحوار - اللاذقية - ص١٢.

(٣٠) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ٦١.

(٣١) محمد برادة: باب الساحة، مسائلة الانتفاضة والإيديولوجيا فى مجلة «ببادر» (تونس) - العدد ٤، ٥ - ١٩٩١ - ص ٩٩ - ١٠٩.

(٣٢) فريال جبورى غزول: إيديولوجية بنية القص: «لطيفة الزيات نموذجا» فى مجلة «فصول» (القاهرة) - المجلد ١٢ - العدد ١ ربيع ١٩٩٣ - ص ١٠٨ - ١٢٢.

www.jadidpdf.com

ومنهم أيضًا «محمد جمال باروت» (سورية) و«صلاح الدين بوجاه» (تونس)، وثمة نقاد منهم عدلوا فى مناهجهم كما هو الحال مع «عبد الرازق عيد» الذى وضع عدة كتب مثل كتابه المشترك مع «محمد كامل الخطيب» عن «حنا مينه»، و«عالم زكريا تامر القصصى: وحدة البنيوية والفنية فى تمزقها المطلق» (١٩٨٩)، و«فى سوسيولوجيا النص الروائى» (١٩٨٨).

ويرى «عبد الرازق عيد» أن دراسات كتابه «محاولة منهجية تطبيقية تسعى للعثور على الشكل فى المضمون، والمضمون فى الشكل، عبر وحدتهما فى تفاعلهما الجدلى، باعتبار أن النص الإبداعى لا يمثل بنية محددة للعالم فحسب، بل ورؤية وموقف المبدع نفسه، من أجل إعادة الاعتبار للنص ومنتجه»[٣٣].

وهذا التطور فى الرؤية هو ما جعل ناقداً كبيراً من نقاد الواقعية والأيديولوجية، هو «محمود أمين العالم» يطور كثيراً فى منهجه النقدى، كما فى كتابيه «ثلاثية الرفض والهزيمة» (١٩٨٥)، و«أربعون عامًا من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة» (١٩٩٤)، تفصح مقالات الكتاب الثانى عن ذلك التطور بأجلى معانيه، من فترة لأخرى، فقد تفهم العالم نفسه النقد الموجه للممارسة النقدية السالفة، كما فى قوله:

«ولهذا فإن التقييم العام الذى نقرؤه عند العديد من الكتاب والنقاد والدارسين حول غلبة الطابع السياسى والأيديولوجى والدعائى الخالص، أو الطابع الانعكاسى الآلى المباشر الذى يسود الممارسة النقدية للمدرسة التى تمثلها صفحات هذا الكتاب بمراحلها المختلفة، مما يكاد يخرج بها من إطار النقد الأدبى نفسه، هو - فى تقديرى - تقييم فيه كثير من التعميم المخل الذى تنقصه الدقة والمتابعة والشمول، بل يفتقر أحيانًا إلى الموضوعية، وقد يكون أحيانًا أخرى أسير هذه

---

(٣٣) نقلا عن: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٧١ - ١٧٣.

www.jadidpdf.com

المنهجية الشكلانية للأدب التى تحاول أن تجعل منه مجرد نقص مفارق مستقل تمامًا عن واقعه الاجتماعى والتاريخى والثقافى والإنسانى عامة»[٣٤].

ونلمس مثل هذا التطور لدى نقاد آخرين أمثال «يمنى العيد» فى أعمالها من مرحلة لأخرى، غير أن نقادًا حافظوا على ممارستهم النقدية الأيديولوجية بأكثر مظاهرها، مباشرة وتبشيرية وشعارية، كما هو الحال مع «محمد كامل الخطيب» فى كتبه الكثيرة، وقد لقيت نقدًا واسعًا، ولا يختلف آخر كتبه «الرواية واليوتوبيا» (١٩٩٥) عما سبق، ولا سيما اللغة اليقينية الجازمة فى معرفة التاريخ والفن.

وعلى العموم، يجعل «الخطيب» نقده فى خدمة الفكرة، ويندر أن نقع على تحليل فنى أو تلمس لتطور فنى، ويستغرب المرء معالجته الظاهرة فى إطارها الأوروبى وحده، وهو الذى ينتقد على الدوام المركزية الأوروبية، مثلما يلفت النظر اعترافه الخجول بأن الظاهرة قابلة للتأمل من مقتربات أخرى[٣٥].

وكانت مساهمة «حميد لحمدانى» التنظيرية والتطبيقية الأبرز فى ميدانها فى كتابه «النقد الروائى والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائى» (١٩٩٠)، إذ عالج فى القسم الأول النظرى الإيديولوجى فى الرواية والرواية كاديولوجيا، والإيديولوجيا فى الرواية بين «جولدمان» و«باختين»، والنقد الروائى الاجتماعى، وأصوله خارج العالم العربى، ولا سيما دور «باختين» و«بيير زيما» فى بناء سوسيولوجيا النص الروائى، ويمثل هذا الدور انطلاقة شاسعة عن النقد الواقعى والإيديولوجى.

وكانت المساهمة الثانية المهمة فى هذا المجال لدى «صلاح الدين بوجاه» (تونس) فى كتبه «فى الواقعية الروائية: الشىء بين الجوهر والعرض» (١٩٩٣)،

---

(٣٤) محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربى - القاهرة ١٩٩٤ - ص ٩.

(٣٥) محمد كامل الخطيب: الرواية واليوتوبيا، دار المدى - دمشق ١٩٩٥ - ص ٧.

www.jadidpdf.com

و«فى الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز» (١٩٩٣)، و«مقالة فى الروائية» (١٩٩٤).

لا تظهر الإيديولوجيا فى نقد «صلاح الدين بوجاه» مثلما يمعن فى تحليله السردى المستفيد من الاتجاهات الجديدة على نحو شديد الإشراق والجاذبية، لذلك تبدو نتيجة كتابه الأول مقنعة كما تجلوها المدونة المعتمدة وهى روايات لروائيين عرب هم «على الدوعاجى» و«نجيب محفوظ» و«حنا مينة» و«الطيب صالح» و«صبرى موسى»: «فالإنسان العربى، نظراً لمروره بمرحلة المخاض المشار إليها آنفًا، أضحى أكثر من أى زمن مضى فى حاجة إلى أوثان فردية وجماعية تسنده وتشعره بالأمن لكن تحول الشيء إلى وثن بدا مزامنًا لعملية أخرى تتجسد فى تحول الإنسان من متبوع إلى تابع، فبدت عناصر الكون الروائى متداخلة، وفى حالة تبادل دائم للوظائف»[٣٦].

ولا يجب أن نغفل هنا أهمية الجهد الذى بذله «فخرى صالح» فى ترجمة بعض النصوص التى تضيء المنهج الاجتماعى فى النقد، وهى كتاب «تيرى إيجلتون» «النقد والأيديولوجية» وصدر ضمن منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٢ - والكتاب الذى ضم مجموعة حوارات مع «رولان بارت»، و«بول دى مان»، و«جاك دريدا»، و«نورثروب فراى»، و«ادوارد سعيد»، و«جوليا كريستيفا»، و«تيرى ايجلتون» «النقد والمجتمع» (١٩٩٤)، وصدر ضمن منشورات المؤسسة نفسها[٣٧].

***

(٣٦) صلاح الدين بوجاه: فى الواقعية الروائية: الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٣ - ص ١٧٠.

(٣٧) انظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ١٩١ - ٢٠٠.

www.jadidpdf.com

نموذج للنقد الاجتماعى

إن رصد صورة المرأة فى الرواية والإحاطة بها من جميع وجوهها، واحد من أهم المؤشرات التى يُمكن من خلالهـا متابعة التحولات الجـوهرية فى المجتمع، أى مجتمع، إن لم يكن المؤشر الأهم(٣٨).

فموقف المجـتمع من المرأة، ومن قضية مشـاركتها فى التنمية، ومن قـضية تحريرها وتحـرّرها من الجهل والفقر والعـبودية والامتهـان الاجتماعى والاسـتغلال الجنسى يعكس مستوى تطور هذا المجتمع أو ذاك كبنية اقتصادية اجتماعية، ويحدد موقفـه التقدمى أو الرجـعى. ذلك أن الموقف الاجتماعى من المرأة فـى زمان ما، محكوم بمستوى تطوّر المجتمع.

ولا يأتى ذلك الموقف فى الأصل من منظومة إيديولوجـية، ولا يتوقف على طبيعة العـرق أو الجنس أو القومية، كما لا تستطيـع أن تتحكم به شريعة، إلا إذا كان البناء الاجتـماعى - بعلاقاته الإنتاجـية التاريخية - كـفيلاً بضمان اسـتمرارية أحكام تلك الشريعة إزاء قـضية المرأة! حتى إذا حدثت التغيـرات النوعية فى البناء الاجتماعى الواحد، وتـقدمت علاقاته الإنتاجية، كان على الشـريعة أن تتغير، أو تغير فى مـواقفها من قـضية المرأة، كما هـو الموقف من سائر القضايا التى لحـقها التطور! وهنا يتسع هامش الاجتـهاد للمشرعين، وتتـزايد التأويلات بالاستناد إلى النص الشرعى إلاهيا كان أو وضعيا متوارثا، رغم أن النص واحد - فى الغالب - منذ القدم! إلا أن التطور حتـم على حماة النص الشرعى فتح باب الاجـتهاد، من أجل ملاقات التحولات الحتمية الجارية فى النظام الاجتماعى...

---

(٣٨) د. سليمـان الأزرعى: مؤشرات التحـول الاجتماعى، المرأة فى روايات ريف الشـمال والبادية الأردنية، مقال بمجلة الموقف الأدبى، عـدد ٤٠٦، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٥٠ - ٥٦.

www.jadidpdf.com

وكيلا يقف الشرع فى معاداة مصالح الناس فى حياتهم، وينهار النظام الأيديولوجى بكامله، نراه يستجيب للتأويل فى هذه الحقبة الزمنية أو تلك من مراحل التطور الاجتماعى.

إن أى عمل روائى لابد له من حاضنة اجتماعية تحتضن الرجال والنساء، وبمقدورنا تحديد مستوى التطور الاجتماعى من خلال موقف تلك الحاضنة من المرأة وقضيتها. . .

ويستطيع الباحث أن يواصل متابعة تلك التحولات، عبر واحد من أهم مؤشرات التحول التى تضمنتها الرواية الأردنية، وهو صورة المرأة فى الرواية الأردنية(٣٩).

لقد جاءت الرواية الأردنية سجلا أمينا لوضع المرأة، حفظ من خلال رصد أدوارها صورتها الاجتماعية، ونقل موقف المجتمع الأردنى منها ومن قضيتها فى مختلف مستويات تطوره، سواء فى البادية أو الريف أو الحواضر المدنية.

وربما كانت روايات (ذاكرة التكوين) التى تستوقف أى باحث، من أكثر الأعمال الروائية الأردنية حفظًا لصورة المرأة فى أقدم أدوارها. ذلك أنها توقفت عند نماذج نسائية فى البادية والريف، ونقلت صورًا متباينة تتراوح ما بين أسوأ أشكال امتهان المرأة وتكريس عبوديتها، وبين المواقف التى تعكس الصور المجيدة لكفاح المرأة فى الأرياف والبوادى، بصدد ترجمة إنسانيتها، وتأكيد دورها ومسئوليتها تجاه العملية الاجتماعية.

ويبدو أن لكل تشكيل اجتماعى تاريخى قسماته الأساسية، بغض النظر عن المكان والعرق والجنس كما أشرنا! فمرحلة الفروسية تُفضى بقيم ومواقف ونماذج وأدوارًا متشابهة! والمجتمع الزراعى يُفضى بنماذجه وأدواره وأبطاله على مستوى

---

(٣٩) راجع كتاب سمير قطامى: (الحركة الأدبية فى شرق الأردن منذ عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٦٧)، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨١.

www.jadidpdf.com

الرجال والنساء، بغض النظر عن المكان والعرق والقومية! وكذلك المجتمع المدنى الصناعى أو التجارى! . ذلك أن الجميع محكومون بالعلاقات الإنتاجية التى يقوم عليها النظام الاجتماعى، وهى بدورها التى تحدد الأدوار والمواقف ومصالح النماذج والطبقات والشرائح الاجتماعية، كما تحدد شكل تعامل تلك البنية الاجتماعية مع المرأة وقضيتها(٤٠).

ويبدو أن الصورة الأكثر مأساوية لحالة المرأة فى المجتمع الأردنى، قد سجلتها روايات (ذاكرة التكوين)، ذلك أنها توقفت عند الأشكال الاجتماعية المبكرة للتكوين الأردنى، أى البادية والريف، تمامًا كما سجلت الصورة النقيض فى الريف، فى العديد من الحالات! حيث برز دور المرأة الاجتماعى من خلال مساهمتها الجبارة فى أعمال الإنتاج، إلى جانب ما أوكل إليها من مهام جسيمة، تتعلق بالأسرة وسائر وجوه العمل فى النظام الاجتماعى(٤١).

وتسجل (رواية) «غالب هلسا» المكثفة «زنوج وبدو وفلاحون» التى تدور أحداثها فى البادية الأردنية ما بين ١٩٢٥ و١٩٥٥، والتى ترصد تشكيلة مجتمع البادية، ذلك التشكيل المبكر، الذى يعْبُرُ الأزمة التاريخية كنظام اجتماعى داهمته عناصر التغيير باقتحامية قصدية واثقة، لكن قيم الماضى لا تزال مصرة على البقاء، رغم تلك الاهتزازات التى دوت فى الأساس المادى، غير أن الطبيعة الأصولية فيما يسمى (الأصالة) فى مجتمع البادية، لا تسمح بولادة الظواهر الجديدة بالسهولة تلك. . . وهنا يكمن الأساس المعرفى لتفسير حالات فصام الشخوص فى تلك الأعمال الروائية، فهى تعيش الحاضر بمفردات الماضى، وتتعامل مع الحاضر بالموروث(٤٢).

---

(٤٠) راجع: (النزوع الواقعى الانتقائى فى الرواية الجزائرية)، واسينى الأعرج، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٥. وكتاب (الأدب والتغيير الاجتماعى فى سورية)، عبد الله أبو هيف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠.

(٤١) راجع: عبد القادر الشيخلى: (غوركى والمرأة)، دار ابن رشد، عمان ١٩٨٤.

(٤٢) راجع: (دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى)، حسين مروه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.

www.jadidpdf.com

إن صورة اضطهاد المرأة فى (زنوج وبدو وفلاحون) هى من أبلغ الصور التى حاولت الرواية الأردنية رصدها؛ ذلك أنها لم تتوقف عند الجوانب الإجرائية فى اضطهاد مجتمع البدوى (الفارس) للمرأة، بل حاولت النفاذ إلى أعماق ذلك الكائن المغلوب تاريخيًا، وسجلت إيقاعه البشرى من الداخل، بعيدا عن التعاطف الساذج أو البرىء مع قضية المرأة.

يرسم «غالب هلسا» خريطة المجتمع الرعوى الفروسى من الخارج، ويحدد عليها مواقع الشرائح الاجتماعية قبل أن يغوص إلى العمق فى ذلك التكوين، وينفذ إلى عوالم الشخوص والنماذج:

«الخيام تمتد من الشمال إلى الجنوب بخط شبه مستقيم. خيام سوداء مصنوعة من شعر الماعز، يسكنها أفراد القبيلة. وأخرى صغيرة الحجم للزنوج والفلاحين وصناع الأدوات المنزلية والأسلحة، مصنوعة من الخيش أو شَعر الجمال... ومع الضحى، يقبل الورّادون يسوقون حميرًا محملة بقرب الماء. زنوج وفتيات وصبايا فى المؤخرة...» (الرواية . ص١٩).

وفى هذا التقسيم الصارم لنظام السكن وأدوار الأفراد، تتربع الخيمة الكبرى للشيخ زعيم القبيلة المطاع فى موقع بارز، كما يتبدى تقسيم العمل الاجتماعى بالصرامة إياها، حيث الزنوج والفلاحون يعملون معا فى المواقع الأساسية والحاسمة على مستوى العملية الإنتاجية، وإلى جانبهم تماما تقف المرأة بكل ما أوكل إليها من مهام. وهنا يكمن التناقض بين الدور الفعلى والحاسم لهذه الفئات والنماذج فى العملية الإنتاجية، وبين النظرة الدونية للفئة السائدة فى المجتمع الرعوى - لتلك الفئات المضطهدة[٤٣].

(٤٣) راجع: «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى»، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

www.jadidpdf.com

فالنساء يعددن العشاء للرجال، ويمهدن المراح لاستقبال الغنم والإبل، ويحضرن الماء مع الزنوج، ويقمن بعمل البيوت وتربية الصغار، ويتحملن غطرسة الرجال والفرسان ونذالاتهم الجنسية:

«يسرع الشيخ إلى (المحرم) فتنهض النساء باستعجال حاملات مغازلهن، والغلايين الطويلة، ويهرولن مسرعات. وتنصرف زوجاته إلى مضاجعهن، تدعوه صاحبة الدور: «هنا». ويصبح الشيخ فى المنام شرسًا. يداه كمخلبين تخرمشان، ولهاثه ثقيل كالحشرجة، والرجال من وراء الستار ينادونه مقهقهين: على هونك يا لاقى الخير. على هونك على العجوز. يتوتر جسد الشيخ فجأة، وينخر كأنه حصان، ثم يرفس المرأة بقسوة وينصرف. والمرأة مخزية مهانة، تتوجع وتئن». (الرواية، ص ١٨).

ولا يتوقف أمر امتهان المرأة عند حدود قهرها اجتماعيا وبشريا وإيخاسها حقها حتى فى أحاسيسها عبر المشاركة الجنسية كطرف فى ثنائية متكافئة، بل تجرى تنحيتها وإبعادها وإنكارها حقها فى تأكيد بشريتها حتى فى أبسط الفرص فى المجتمع الذكورى.

«فى (المحرم)، تصمت النساء عندما يرتفع صوت الربابة وإنشاد الشعر. يستخفهن اللحن، فيرددنه من خلال أفواه مطبقة». (الرواية، ص ١٤).

ويبدو أن «غالب هلسا» كرواثى واقعى جرىء، قد رصد فى روايته أبلغ صور امتهان المرأة جنسيا واجتماعيا وإنسانيا فى المجتمع القبلى الرعوى الأردنى، بما كان كافيا لظلمه حيا وميتا من قبل (رقيب الإعلام الأردنى). الذى أوصى بمنع دخول أعماله الروائية وتداولها فى الأردن، وإتلاف ما تواجد منها فى رفوف المكتبات العامة والرسمية(٤٤).

---

(٤٤) راجع: كاروز، جون «فى الرواية الأخلاقية».

www.jadidpdf.com

لقد نفذ (هلسا) إلى أعماق شخوص البادية، وتغلغل فى نسيج المجتمع البدوى بحكم قربه من ذلك التكوين زمانًا ومكانًا... وفى أصدق أشكال الرصد الواقعى، كشف عن النتائج الاجتماعية المدمرة لسيطرة الفرسان على المرأة، واضطهادهم السافر لها دونما رحمة، ودونما شعور منهم بأى ذنب، بحكم طبيعة الوجدان التاريخى الذى تكون لدى أفراد مجتمع الفرسان فى غياب أبسط مفاهيم حقوق الإنسان... لقد كشف عن العذرية الزائفة للمجتمع الفروسى الأردنى، وربما كان ذلك من أهم الدواعى التى سوغت لرقيب الإعلام الأردنى، فى سياق قرار قبلى تسلطى، منع تداول أعماله الروائية فى وطنه، رغم شهرته الأدبية على مستوى الوطن العربى:

«عندما تزوجت الشيخ، لم تكن قد رأته إلا مرة واحدة. أرعبها وهو يطلب منها ماء ليشرب... وظل رعبها منه قائما... كانت تخون الشيخ مع آخرين... رعيان ورجال من القبيلة وزنوج!. كانت تزدريهم ولكنها تحس معهم بمشاركة عميقة تحن إليها دائما». (الرواية . ص ١٨).

ولا يتوقف اضطهاد الفرسان على نسائهم ونساء القبيلة عند (هلسا) فى «زنوج وبدو وفلاحون»، بل يتعداه إلى اضطهاد الفرسان للنساء من خارج الفئة السائدة اجتماعيا، (فئة الفرسان)... وليس حالة زوجة الفلاح (زيدان) التى طالعتنا فى مقام سابق، غير تعبير عن التطاول اللاعقلانى لتلك الفئة المتغطرسة على المرأة المستضعفة، فى أبشع صور اضطهادها فى المجتمع الفروسى الرعوى.

وتتكرر صورة اضطهاد المرأة عند الفرسان فى رواية قاسم توفيق «مارى روز تعبر مدينة الشمس»، التى تتكئ على حكاية شعبية تكشف جوهر الموقف الفروسى الشرقى من المرأة.

فـ (مارى روز) فتاة مسيحية، تعيش على خدمة أبيها الكاهن فى قرية (دير شمس) المسيحية المسالمة الواقعة فى محاذاة البادية... ترفض طالبيها للزواج، بغية التفرغ لخدمة أبيها الكاهن المسن، وتقدم الخدمات الإنسانية الصغيرة للعابرين.

www.jadidpdf.com

وذات مساء تتوقف كوكبة من فرسان البدو أمام الدير يطلبون الماء. وتلبى (مارى روز) الطلب، فيقع زعيم الفرسان (كليب الفوزان) صريعا للشهوة.

وحين يطلبها من أبيها الكاهن، يرفض الكاهن بسبب اختلاف المذهب. فينذر الفارس الكاهن وقريته. ويعطيهم مهلة لا تزيد عن شهر للخروج من المأزق. ويؤكد لهم أنه سيوافيهم بعد شهر ويعود بالعروس، بعد أن يكونوا قد قبلوا بالذهب، أو يعمل السيوف فى لحومهم!.

وتنتهى المهلة ويعود (كليب الفوزان) إلى (دير شمس)، ليجد (مارى) وقد «فضلت الانتحار على أن تصبح قطعة لحم بين أسنان كليب»... وكان كليب (قد أكل ثدى عروس قبلها).

ورغم أن مهمة (توفيق) فى روايته كانت مختلفة، ولم يكن يقصد تعرية موقف المجتمع الفروسى من المرأة وقضيتها بمقدار ما كان يقصد تعرية البنية المدنية وموقفها من تلك القضية بالاتكاء على (الحدّوتة) الشعبية، إلا أنه دونما قصدية، نجح تماما فى تعرية موقف مجتمع الفرسان الرعوى القبلى، والجشع الجنسى الذكورى للفارس البدوى مرة أخرى فى الرواية الأردنية.

وتكتمل صورة المرأة الأردنية فى مجتمع البادية، أقدم تشكيلات المجتمع الأردنى عند «سليمان القوابعة» فى «حوض الموت» حيث المرأة فى المجتمع البدوى أو البدوى المطل على النمط الريفى - المتمتع بشىء من الاستقرار النسبى - محور تدور عليه حجارة الرحى التى تطحن كل ما يقع تحتها!.

وبالإضافة إلى المهام الجسيمة التى توكل للمرأة فى نمط الإنتاج الرعوى، فإنها تتحمل النتائج المدمرة للحروب القبلية والغزوات. كما تتحمل تبعات القيادة والتفوق الذكورى الجاحد، لذلك التكوين الاجتماعى... وليست حالة العجوز (هجة)، وجدة (جدعان) وزوجة الشيخ (مبارك) غير شواهد حية، لكفاح المرأة واحتمالها وبطولاتها واضطهادها فى مجتمع البادية فى آن معا.

www.jadidpdf.com

ويبدو أن اضطهاد المرأة ونبذها واحتقارها من ملازمات المجتمع المتخلف مؤسسيا. وتتضح تلك الجدلية كلما عدنا إلى الوراء، وراقبنا أى مجتمع قبل تطور علاقاته الإنتاجية وتوجهه نحو علاقات السوق الرأسمالية. فكلما عُدنا إلى الوراء فى النشأة والتكوين، كلما اتضح الطابع الذكورى للمجتمع، تلك الذكورية التى تتم - بالتأكيد - على حساب المرأة ودورها وكرامتها الإنسانية.

ولا يتأكد لنا مثل ذلك الاستنتاج فى الرواية الأردنية التى اتخذت من مجتمع البادية ـــ كمجتمع ذكورى فروسى - مكانا لها وحسب، بل نلاحظ ذلك أيضًا فى مجتمعات أخرى متقاربة من حيث مستواها الحضارى، وخارج المجتمع البدوى الأردنى.

فرواية «برارى الحُمَّى» لإبراهيم نصر الله، تسجل هى الأخرى مثل تلك الانتهاكات الإنسانية بحق المرأة فى المجتمع السعودى، وتأتى الصورة مشابهة بحكم التقارب فى التكوين الاجتماعى مع مجتمع البادية الأردنية!. وليست حالة العمة (جرادة) الزوجة المتقدمة فى السن سوى حالة مشابهة للمرأة فى المجتمع البدوى الأردنى، إن لم تكن أكثر مأساوية!. فقد قام زوجها بترحيلها وتشريدها من بيتها ونقل زوجته الشابة لتحل مكانها، لأن المعلم الأردنى سكن بالقرب من بيت زوجته الشابة!... وحرصا على شرفها، تمت عملية النقل والتشريد للعجوز، لكى تسكن مكان الزوجة الشابة بالقرب من المعلم الأردنى!. إذ لا خوف عليها من الشاب بحكم تقدم سنها.

أما فى رواية «جمال ناجى» «الطريق إلى بلحارث» التى اتخذت من الأراضى السعودية مكانا لها هى الأخرى، فقد رأينا الصورة نفسها تتكرر مجددا! فالجميع يطمعون فى الوصول إلى (ظفرة) الراعية والراقصة السوداء، صاحبة الجسد النارى، ولا يرون فيها أكثر من ذلك!.. إنها جسد حار لا أكثر وكلهم يطمعون فيها... ولكنها فى الحسبة الاجتماعية لا تعدو أكثر من عبدة سوداء!. هكذا تأتى صورتها مطابقة لأختها فى التكوين الأردنى المبكر.

www.jadidpdf.com

أما زوجة على المعلم الوافد، فتفقد هى الأخرى كرامتها وكيانها الإنسانى فى الحاضنة الاجتماعية إياها، برغم ما تتمتع به من ثقافة وتعليم. فالمجتمع الذكورى يطغى على كل شىء.

فإذا تتبعنا نماذج النساء الأخريات فى رواية (ناجى)، رأينا الأمر مختلفا تماما بحكم اختلاف المكان ومستوى تطور علاقاته الاجتماعية، وعثرنا على (ناديا) حلم البطل الذى تركه وراءه فى عمان ودخل مغامرة الغربة فى بلاد النفط من أجلها. كما عثرنا أيضًا على الأم الصابرة المكافحة التى قضت شبابها وراء مكانة الخياطة، لكى تؤمن المتطلبات اللازمة لتعليم أبنائها... وهكذا يتبدى أثر الحاضنة الاجتماعية وطبيعتها على المرأة وحقوقها ودورها الاجتماعى، حيث يتقلص ذلك الدور إلى حدٍ يتقارب فيه وضعها مع وضع المرأة فى مجتمع الجوارى كلما كانت العلاقات الإنتاجية فى المجتمع أكثر تخلفا...

والطريف فى الأمر، إن المجتمع المتخلف يستمد المسوغات الشرعية لصياغة موقفه الرجعى من المرأة، من خلال موروثه السفلى بالمفهوم المطلق، وقد يكون ذلك الموروث عُرفا اجتماعيا، أو قيما متوارثة، أو منظومة عقدية(٤٥).

وتكشف الأعمال الرواية التى ترصد مرحلة الانتقال من التكوين البدوى المعتمد على التنقل إلى التكوين الريفى المعتمد على الاستقرار مثل تلك الحقائق التى توصلنا إليها فيما يتعلق بقضية المرأة.

ففى روايتها «شجرة الفهود» تلاحق «سميحة خريس» تطورات مجتمع الرواية، مذ كان هضبة خاوية جرداء، إلى أن تحول إلى مستوطنة زراعية معمورة بالسكن والحياة والفهود الصغار والكبار من أبناء الفهد الأكبر.

---

(٤٥) انظر: جورج لوكاش: «دراسات فى الواقعية الأوروبية»، ترجمة أمير إسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

www.jadidpdf.com

وتعكس رواية (خريس) صورتين للمرأة: الأولى، صورة المرأة فى المجتمع الريفى الزراعى المتخلص للتو من الطابع البدوى المعتمد بعملية الإنتاج، وما يلزمها من أعمال فى الأرض والدفاع عنها وعن الممتلكات، وصد أية مخاطر تهدد مجتمع الرواية.

وربما كانت صورة المرأة التى رصدتها الرواية الأردنية - فى الريف الأردنى - أقل قسوة واضطهادا من تصورتها فى البادية. إلا أننا نجد فى العديد من الأعمال الروائية الوجه الآخر الذى يكشف عن الدور البطولى للمرأة فى الريف الأردنى، سواء على صعيد ما أوكل إليها من مهام إزاء نمط الإنتاج الريفى، أو على صعيد المهمات المعيشية اليومية والأعباء الاجتماعية.

وعموما، فإن صورة المرأة فى الرواية الأردنية التى اتخذت من الريف الأردنى مكانا لها، تراوحت بين موقعين ومشهدين: مشهد المرأة المستضعفة المدحورة اجتماعيا وإنسانيا. ومشهد المرأة المكافحة التى تقف فى وجه التحديات الموضوعية والذاتية.

وتعكس حالات الزوجات الأربع للفهد الأكبر عند سميحة خريس، صورة المرأة فى المجتمع الذكورى فى أبشع تشكيلاتها، وأسوأ أشكال استثمارها واستغلالها اللاإنسانى.

(غزالة) الزوجة الأولى تتجرع الغصة، كلما أضاف الفهد الأكبر زوجة جديدة... وينتهى العسل بسرعة، بمجرد خطأ صغير ترتكبه (غزالة)، حين تشتم الأرملة البدوية (تمام) على بئر الماء. فيبادر الفهد بالزواج منها تعويضًا لها عن شتم غزالة. الزوجة الأولى.

ولا يكون التعويض صونًا لكرامتها كامرأة، بل لإرضاء أخوتها الذكور الفرسان، وخشية وقوع مصادمة قبلية، وطمعًا فى أن تنجب المزيد من الأبناء، بعد أن تثبتت صلاحيتها فى هذا الاتجاه، وأنجبت لزوجها السابق - شهيد الثورة العربية الكبرى - توأما من الصبيان.

www.jadidpdf.com

أما الزوجة الثالثة (ذهب) البدوية الصغيرة، فتضاف إلى مجموعة المقتنيات من الجوارى. ولا تتوقف عن الإنجاب هى الأخرى، لتمتلئ الهضبة بالفهود الصغار والكبار.

ولعل حالة (نوار) الصغيرة، ابنة المناضل القومى الذى رحل وتركها لليتم، هى الأكثر مأساوية بين جميع زوجات الفهد. فقد بكت صبيحة زواجها، وارتمت فى حضن أمها كأى طفلة، لأنها لم تكتشف سر عملية الزواج إلا فى تلك الليلة.

هذه هى الصورة الأولى للمرأة فى المرحلة الأولى من مراحل تشكل مجتمع الرواية.

أما الصورة الثانية، فهى على النقيض تماما من الصورة الأولى. إذ يختلف المكان، وتختلف الحاضنة الاجتماعية. فنرى زوجة (عدنان) الباشا فى (السلط)، حاضرة الأردن الأولى حتى الأربعينات، ترتدى ألبسة الفرسان، وتمتطى الخيول، وتتفقد المزارع، وتعزف على العود فى (شق) النساء، والرجال يستمعون!. وتلك صورة معكوسة تماما لما رأيناه عند غالب هلسا فى «زنوج وبدو وفلاحون». حيث شاعر الربابة يبوح بآلام الإنسان فى مجلس الرجال، والنساء يسترقن السمع فى (المحرم)، ويرددن اللحن بشفاه مطبقة، وبكآبة النساء فى وطن الذكور الفرسان.

ولقد ظلت صورة المرأة فى الهضبة على ما هى عليه من المأساوية والابتذال، إلى أن حدثت الصدمة الحضارية لذلك التكوين الاجتماعى المتخلف، وأطلت الهضبة على الشام والسلط، وعاد ليث من دمشق بأفكاره الحزبية التحررية، يطرح تعريب جيش بلاده، وفك التبعية للغرب، وتحرير المرأة. كما عاد الفهد الأكبر من رحلة السلط، ليدخل مجتمع الهضبة فى حياة جديدة وصراع جديد ذى طابع اجتماعى، ينعكس مباشرة على وضع المرأة وحقها الإنسانى.

هذه حال المرأة فى الريف الخارج حديثًا من عباءة البادية.

www.jadidpdf.com

أما فى الريف المستقر. والذى استكمل تقاليده الاجتماعية بسبب عوامل الزمن، فتأخذ حالة المرأة أكثر من صيغة. وتختلف بين ريف الجنوب وريف الشمال أحيانًا، بحكم قرب الشمال من حاضرة الشام - على الأرجح - وتوفر الموارد الطبيعية التى تساعد على الاستقرار، وتطور الزراعة فى الريف، بما تقتضيه المساهمة اليومية للنساء فى عملية الإنتاج، الأمر الذى يسهل وضعها فى موقع اجتماعى أقل قسوة...

ويمكننا التأكد من صحة ذلك الاستنتاج، إذا ما توقفنا عند عدد من الأعمال الروائية الأردنية التى أنجزها كتاب جنوبيون، واتخذت أعمالهم الروائية من الريف الجنوبى مكانًا لها، وسيكون لنا مع هذا الموضوع وقفةٌ أخرى...

* * *

www.jadidpdf.com

الفصل الثالث

المنهج النفسى

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الثالث

المنهج النفسى

مفهوم المنهج النفسى ونشأته:

لكل نظرية علمية أو أدبية إرهاصات تسبقها تكون بذرة أو نواة لهذه النظرية، ونحن حين نتحدث عن نظرية التحليل النفسى فى الأدب والنقد فإننا ينبغى أن نشير إلى بعض هذه الإرهاصات وتلك البدايات لهذا المنهج.

وأرى أنه ليس من المغالاة أن نعتبر جذور هذا المنهج ضاربة فى أعماق التاريخ إلى العصر اليونانى حيث يمكننا «أن نجد فى نظريات أفلاطون عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة فى مدينته الفاضلة بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسى فى بعث فلسفة الأدب، ووظائفه، كما يمكننا أن نلاحظ أن نظرية «التطهير» ذاتها عند أرسطو إنما تربط الإبداع الأدبى بوظائفه النفسية»[1].

وقد فطن إلى وجود الملاحظة النفسية فى الأدب العربى القديم وكذلك فى النقد الأدبى والبلاغة العربية فى العصر العباسى وغيره من العصور، الأستاذ «أمين الخولى» حيث نشر فصلا فى المجلد الرابع من الجزء الثانى من مجلة كلية الآداب ١٩٣٩م بعنوان «البلاغة وعلم النفس» والدكتور «محمد خلف الله أحمد» فى كتابه «من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده»، وقد أشار الأستاذ «سيد قطب» فى كتابه «النقد الأدبى أصوله ومناهجه» إلى بعض هذه الملاحظات النفسية فى النقد والبلاغة العربية.

---

(١) د/ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص ٦٥ - ٦٦ ط. ميريت للنشر والمعلومات القاهرة ٢٠٠٢.

www.jadidpdf.com

وعلى الرغم من هذا فإن هذا المنهج لم يظهر بشكل علمى منظم إلا فى العصر الحديث وبخاصة فى القرن العشرين بعد ظهور مدرسة التحليل النفسى على يد «سجموند فرويد» وتطبيقها على الإبداع الأدبى، واستفاد منها نقاد الأدب فى تفسير الأعمال الأدبية.

أما عن مفهوم هذا المنهج النقدى فيتلخص فى أنه المنهج الذى يعتمد على نظريات «فرويد» فى التحليل النفسى؛ وذلك لتحليل نفسية الأديب أو المبدع بشكل عام، من خلال عمله الأدبى أو الفنى، إذ إن هذا العمل يمثل بالضرورة شخصية مبدعه، ويعبر بصدق عن مشاعره المكبوتة فى عالم اللاشعور، ولا تلبث هذه المكبوتات تسيطر بقوة على شعوره حتى يخرج هذا العمل إلى الوجود، والناقد حين يركز على شخصية المبدع فإنما يريد الوصول إلى الأسباب الحقيقية التى دفعته إلى إبداع هذا العمل موضوع النقد، سواء تمثلت هذه الدوافع فى جنسه أو فى بيئته أو فى عصره (كما قال «سانت بيف» و«هيبوليت تين») أو فى شخصيته ومزاجه الخاص.

والناقد حينما يبحث فى هذه الدوافع والأسباب إنما يهدف من وراء هذا كله إلى الوصول إلى فهم أعمق وتفسير أدق لتميز شاعر عن شاعر أو كاتب عن آخر فى تناول الألفاظ أو العبارات أو الصور الشعرية مما يقربنا من فهم النص أو العمل الأدبى.

لقد قدم «فرويد» نظرياته السيكولوجية فى سلسلة من المنشورات أهمها «تفسير الأحلام» (١٩٠٠)، و«ثلاثة إسهامات لنظرية الجنس» (١٩٠٥)، و«محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى» (١٩١٦م)، و«الذات والهى» (١٩٢٣م)، نشر «فرويد» كتابه الشهير (تفسير الأحلام) عام (١٩٠٠م) وقد احتوى الكتاب على نظريته السيكولوجية التى يمكن إجمالها فى عناصر ثلاثة[٢].

(٢) د/ محمود الربيعى: مداخل نقدية إلى دراسة النص الأدبى مقال بمجلة عالم الفكر مجلد ٢٣ العددان الأول والثانى ١٩٩٤م ص ٣٠٢ - ٣٠٣.

www.jadidpdf.com

(١) إن ثمة منطقة فى النفس الإنسانية تقع وراء المنطقة الواعية (التى هى الذاكرة والأحاسيس) يمكن أن نسميها منطقة اللاوعى ونحن لا نعيها، ولكنها موجودة وهى منطقة مؤثرة فى منطقة الوعى على نحو دائم وحاسم.

(٢) إن عالم النفس محكوم بمجموعة من العناصر الفعالة النشطة التى يمكن أن نسميها «العقد والدوافع».

(٣) إن أقوى هذه الدوافع هو الدافع الجنسى، وهو يعمل بصفة نشطة منذ لحظة الميلاد، وبخاصة فى صيغته التى يسميها «فرويد» (عقدة أوديب).

وظلت هذه العناصر الثلاثة محور النظرية السيكولوجية إلى أن جاء «كارل يونج» أحد تلاميذ «فرويد» ونقل محور الاهتمام من الدوافع النفسية المتعلقة بالجنس - كما يراها فرويد - إلى دوافع أخرى سماها «يونج» (اللاوعى الجمعى) أى أنه جعل الدافع الرئيسى جمعيًا لا فرديا، وهكذا يرتبط التفسير الأدبى بمعنى أسطورى فى عقل الجماعة، لا بموقف جنسى فردى فى نفس الأديب، وهذا ما سوف نتناوله بشىء من التفصيل والتوضيح فى الفصل الرابع تحت عنوان «المنهج الأسطورى».

قامت نظرية «فرويد» على أساس وجود دوافع وغرائز تؤثر على أفعال الإنسان، وأقوى هذه الدوافع غريزة الجنس التى أطلق عليها «فرويد» «الليبيدو»، وأن هناك منطقة تسمى منطقة اللاشعور أو اللاوعى تكبت فيها النزوات والرغبات حتى تظهر فى الأحلام، أو فى الأعمال الإبداعية.

لكن «فرويد» قد عدل نظريته بعض الشىء، وتوصل إلى غريزتين أساسيتين توجهان هذا الجهاز النفسى أو السلوك الإنسانى عمومًا، هما:

- غريزة الحب أو الحياة «الإيروس: eros» وتمثل الحاجات النفسية البيولوجية التى تتيح للفرد الاستمرار فى حياته والمحافظة على بقاء نوعه.

www.jadidpdf.com

- غريزة الموت أو الفناء «التناتوس: tanatos».

وتمثل مختلف الرغبات التى تدفع الفرد إلى العدوان والتدمير.

وقد انتهى «فرويد» إلى هاتين الفرضيتين بعد أن عدل من نظريته، إذ كان يعتقد أن الغرائز الجنسية «libido» هى الطاقة التى توجه سلوك الإنسان.

ولكنه اكتشف أن «اللبيدو» قد لا يتجه دوما نحو الآخرين بل قد يرتد إلى الذات فيغرق الفرد فى حب نفسه، وهذا ما يسمى بالنرجسية، أو يوقع الأذى والألم بنفسه للحصول على الإشباع الجنسى، وهذا ما يسمى بالمازوخية «masochisme»، وقد يحصل على هذا الإشباع بإيذاء الناس وإيلامهم، وهذا ما يسمى «بالسادية» sadisme» .

وفى ضوء نظرية التحليل النفسى، وما يتصل بها من لا شعورٍ وغرائز جنسية وأحلام ومكبوتات، ولج «فرويد» عالم الفن والفنانين ليعرض عليه بضاعته السيكولوجية فكان من الأوائل الذين رسخوا بالنظرية والتطبيق علاقة علم النفس بالأدب والفن والنقد، إذ تناول بالتحليل النفسى شخصيات الفنانين وأعمالهم الفنية وعملية الخلق الفنى والمتلقى.

ولا يتسع، بطبيعة الحال، صدر هذا المدخل لعرض كل آرائه فى هذا المجال، ويكفى أن نشير إلى بعضها، فالفنان عنده إنسان عصابى أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية، وبعد الفراغ منها، فهو إنسان عادى سوى فى كامل وعيه.

ومن هنا، اختلف الفنان عن العصابى الحقيقى فهو يستطيع تخطى عتبة اللاشعور، والإفلات من رقابة الأنا الأعلى محققا رغباته ومكبوتاته بوسائله الفنية الخاصة وهو بعد ذلك، إنسان عادى سوى، وهذا ما لا يستطيعه الإنسان العصابى غير الفنان[٣].

---

(٣) زين الدين المختارى: المدخل إلى نظرية النقد النفسى. سيكولوجية الصورة الشعرية فى نقد العقاد نموذجا ص ١٠ - ١١، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨م.

www.jadidpdf.com

لقد أشار «فرويد» إلى الموتيفات الرئيسية فى النقد النفسى، فالفنان عنده عصابى يحمى نفسه - عن طريق الخلق الفنى - من الجنون، ولكنه يمنع بذلك أى علاج حقيقى، والشاعر حالم ينشر أوهامه فيعطيها بذلك دعما اجتماعيا غير متوقع.

إن الفنان - فى رأيه - «رجل انطوائى يعانى من نزعات غريزية حادة تعجزه عن أن يتلاءم مع مقتضيات الحقيقة العملية، فيلوذ بعالم الخيال، حيث يجد ما يعوضه عن عدم إشباع رغباته، فهو يحول مطالبه التى لا يمكن تحقيقها إلى أهداف ممكنة التحقيق - روحيًا على الأقل - عن طريق ما يسميه فرويد بقوة التسامى، وهى إحدى الحيل الدفاعية التى تقيه شر العقاب أو المرض، ولكنها تحتجزه فى عالم خيالى لا يكون فيه بعيداً عن العصابية، ولكن الفنان - على خلاف العصابى أو المجنون - يجد طريقًا للعودة إلى الواقع، فهو يحتفظ بقدر من المرونة يسمح له بأن يقف على مسافة من عالم الواقع، ويبقى مع ذلك موصولاً به بحيث يستطيع العودة إلى المجتمع والاندماج فيه»[٤].

يقول «أرنولد هوسر»: «إن نظرية «فرويد» تكشف عن الكثير من جوانب الفن وعلاقاته بغيره مما لم يفطن إليه الباحثون من قبل»[٥]، ولكنه يرى أن هذه النظرية لا تشتمل إلا على فكرة واحدة ذات أصالة هى فكرة التسامى، فلهذه الفكرة أهمية كبرى فى تفسير الإبداع الفنى.

ونظرية التحليل النفسى ترى أن الدوافع الغريزية للفنان أقوى منها عند غيره من الناس.

«إن رد فعل الفنان إزاء عدم تحقيق رغباته أشد حدة، لهذا فحاجته ملحة إلى طريق بديل، إنه يزعم لنفسه قوة أكبر، وسيطرة على الحياة أكبر، وكمية من الحب

---

(٤) عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم، ص ٧٣. دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٦٩م.

(٥) مرجع سابق ص ٧٥.

www.jadidpdf.com

أكبر، وحظا أوفر من نباهة الذكر والنجاح، فينصرف عن الروتين العادى للحياة اليومية، ويجد فى عالم الأوهام الجزاء الذى يضن به عليه الواقع، لكن فراره إلى الخيال ليس متفقا على الإطلاق مع السلوك الطبيعى السليم فى الحياة، واجتنابه الطريق الطبيعى يجعله دائمًا انطوائيًا قلقًا، ويجعله أقرب ما يكون إلى العصابى.

إن وظيفة العمل الفنى فى حياة الفنان وظيفة متنوعة كثيرة الأوجه فهو حل لتوتر مستعصٍ، أو وسيلة لإحداث توتر فى وجود يكون كئيبًا محبطًا لولا ذلك، وقد يصبح جزءًا من كينونة الفنان أهم وأثمن من الحياة نفسها، فهو مصدر الكبرياء والزهو والرضا عن النفس، وإبداع الأعمال الفنية قد يكون دفاعيًا ضد خوف فقد السيطرة على الحياة أو على الذات، لكنه قد يكون أيضا صورة من صور الاستسلام وإنكار الذات. . . .»[٦].

والهدف النهائى من تفسير التحليل النفسى للعمل الفنى يكمن فى تفسير المضامين الخفية الكامنة وراء المضامين الظاهرة، فالصورة الشعرية مثلا لها معنى خفى غير معناها الظاهرى، وهذا المعنى الخفى لا يدركه القارئ حق الإدراك للوهلة الأولى من مطالعته للعمل الفنى، وإن تأثر به أشد التأثر فهو من مبتكرات اللاشعور إلى حد ما، يؤثر فى عقل القارئ فى استخفاء.

إن الشاعر قد يختار كلمة مكان أخرى أو صورة مكان صورة دون أن يعرف على التحديد لماذا صنع ذلك.

«قد يختار تعبيراً يحمل معنى ليس فى عقله الواعى، ولكنه حاسم فى تقرير نجاح عمله الفنى، ويخبرنا الفنانون أنهم كثيراً ما فكروا فى حذف بعض التفصيلات فى بعض أعمالهم دون أن يفطنوا مباشرة إلى الصلة بين هذه الأجزاء وبين باقى العمل الفنى، ثم يستكشفون فيما بعد أن هناك مبررات قوية للإبقاء على هذه التفصيلات، وأنهم حين كتبوها كانوا يسيرون بوحى من المنطق

(٦) حيرة الأدب ص ٨٤ - ٨٥.

www.jadidpdf.com

اللاشعورى، ومعنى هذا أن الفنان قد يضع فى عمله الفنى من المعنى أكثر مما قصد إليه، واعتمد على مصادر يدل عليها التحليل النفسى أكثر مما يدل عليها أى شىء آخر»[٧].

إن عالم اللاوعى تختزن فيه التجارب البعيدة التى يراد لها أن تنسى لأنه لا يمكن التعبير عنها لأن المجتمع لا يمكن أن يقبل ذلك، لكن هذه التجارب لا تلبث أن تبحث لها عن قناع تظهر به فتتخذ الأحلام مجالا لظهور هذه «الممنوعات المقنعة».

«فى هذه النقطة نرى الصلة بين العالمين النفسى والأدبى، فإذا كانت تجارب النفس المكبوتة تسعى إلى الظهور من خلال الأحلام، فإن الأخيلة والأوهام لدى الكاتب المبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الأدبية، وهكذا يحقق الأديب المبدع إنجازا مذهلا لأنه يظهر فضله على غيره من المكبوتين بقدرته على التعبير عن كبته بطريقة مقبولة، بل شائقة، يسعى المجتمع إلى معرفتها، وينجذب إليها، ويشجع عليها، والأديب المبدع يشبه الطفل - عند فرويد - فى أنه يخلق لنفسه عالما من الوهم، ويعامله بغاية الجدية والاهتمام، ويودعه كل ما لديه من عاطفة، ويفصله عن العالم الواقعى المحسوس، وكذلك يفعل الطفل فى لعبه»[٨].

يجدر بنا أن نقول إنه على الرغم من الجهود الكبيرة التى بذلها هذا العالم (فرويد) فى تحليل طبيعة الإبداع الفنى، فإنه لم يصل إلى حل حاسم لها، وصرح أن وسائل التحليل النفسى عاجزة عن فك مغاليق العملية الإبداعية، بل على هذا المنهج أن يلقى عدته أمام الفنان المبدع، لأنه لم يصل إلى حقيقة عمله الفنى الإبداعى، وكل ما توصل إليه لا يتعدى بعض المظاهر والحدود.

ومن هنا، أشار «فرويد» فى أكثر من مناسبة إلى أن الأدباء والفنانين والشعراء، هم وحدهم أدرى بأسرار النفس الإنسانية، وإليهم يرجع الفضل فى

---

(٧) مرجع سابق ص ٨٦.

(٨) د/ محمود الربيعى: مداخل نقدية ص ٣٠٣.

www.jadidpdf.com

اكتشاف اللاوعى، وعلى علماء النفس والطب النفسى الإفادة من مكنونات الأعمال الأدبية والفنية.

والجدير بالذكر أن فرويد لم يكن أديبًا، ولا ناقدًا أدبيًا، ولكن آراءه النفسية كان لها أقوى الأثر فى أدب القرن العشرين ونقده.

إن الغرض من التحليل النفسى للفن بعامة هو البحث عن المضمون الكامن وراء المضمون الظاهر للعمل الفنى... فهم يؤكدون من خلال المضمون الكامن للنص العلاقة اللاشعورية بالحالة الذهنية أو النفسية لمنشئه؛ ونتيجة لهذا فإننا نجد القراءة النفسية للأثر الأدبى تربط دائما الحالة الذهنية بعملية الإبداع الفنى منتهجة إحدى الطرائق التالية:

أ - البحث عن عملية الخلق والإبداع.

ب - الدراسة النفسية للأدباء بأعيانهم لتبيان العلاقة بين مواقعهم وأحوالهم الذهنية وبين خصائص إنتاجهم الأدبى.

ويمكن تلخيص أثر «فرويد» فى الأدب والنقد فى نقاط ثلاث[٩]:

أولها: ظهور مدارس أدبية مثل السريالية تعتمد على اختراق الحجب، والمعطلات، والتعبير الكامل الحر بلا معقب عن العناصر غير العاقلة فى الشعور واللاشعور.

الثانى: أن الأدباء والقصاصين والمسرحيين منهم بخاصة قد أخذوا يرسمون شخوص رواياتهم أو مسرحياتهم على أساس من نظرية «فرويد»، وهذا أصدق فى الاتجاه القصصى الذى يدعى بتيار الوعى والتداعى الحفوى للأفكار والمعانى.

ومن أبرز كتاب تيار الوعى «جيمس جويس» و«فرجينيا وولف» فى الشكل على الأقل.

(٩) عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم ص ٨٩ - ٩٠ دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٦٩م.

www.jadidpdf.com

ولا شك فى أن هذا المذهب أثر مباشر من آثار التحليل النفسى، فهذا النوع من القصص أشبه ما يكون بما ينطق به المريض النفسى أثناء إجراء عملية التحليل له على يد الطبيب النفسى.

الثالث: النقد السيكولوجى (الذى نحن بصدده) وهو ميل النقاد إلى تحليل الأدباء نفسيا وتفسير إنتاجهم الأدبى على أساس نتائج هذا التحليل، ومن الجدير بالذكر أن هذه العملية غير مأمونة إلى حد ما إذ إنها تركز العناية فى المؤلف لا فى جمال ما أنتج، وسوف نعرض فى نهاية هذا الفصل لعيوب هذا المنهج، وبعض الانتقادات التى وجهت له.

* * *

www.jadidpdf.com

منهج التحليل النفسى فى النقد الأدبى الغربى

لقد تأثر كثير من نقاد الأدب بعلم النفس، ويكفى القول بأن أهم الاتجاهات فى النقد فى القرن العشرين، والذى لاقى قبولا ورواجا فى الغرب والشرق على حد سواء هو اتجاه التحليل النفسى الذى نعرض له فى هذا الفصل، وهو يقوم على أساس أن سلوك الإنسان لا يمكن تفسيره إلا على أنه نتيجة تداخل حاجات ودوافع واعية ولا واعية، وأن كل هذه الحاجات والدوافع تنحو نحو التعبير الرمزى كما فى الأحلام والفنون الجميلة، وقد كان من نظريات هذا الاتجاه أن الفنان يعبر من خلال عمله عن رغباته اللاوعية وأحلامه بشكل رمزى متسام، حتى جاء «إدموند برجلر» بفكرة فحواها أن الفنان يدافع عن نفسه لا شعوريا ضد رغباته اللاوعية.

وازدهرت حركة الاعتماد على منهج التحليل النفسى فى النقد الأدبى بكتاب «كونراد إيكن» Conrad Aiken: (الشكوك: ملاحظات حول الشعر المعاصر) الذى ظهر عام ١٩١٩م، وبالرغم من ميل «ماكس إيستمان Max Eastman، و«فلويد ديل» Floyd Dell - محررى مجلة الجماهير - إلى التأكيد على القيم الاجتماعية، فإنهما ساعدا بالتأكيد على تعميم المدخل النفسى.

كما أخذ «روبرت جريفز» Robert Graves فى إنجلترا يكتب من وجهة النظر النفسية الجديدة متأثراً فى ذلك بنظرية «رفرز» W. H. Revers القائلة بتصارع النزعات اللاشعورية، هذا، وقد دعا «هربرت ريد» Herbert Read إلى استخدام هذا الاتجاه النفسى فى النقد، وذلك فى كتابه (الفكر والرومانسية) الصادر عام ١٩٢٦م[١٠].

---

(١٠) ولبر سكوت: تعريفات بمداخل النقد الأدبى الخمسة، نقلا عن كتاب: مقالات فى النقد الأدبى، للدكتور / إبراهيم حمادة، ص ٨، ط/ دار المعارف، مصر ١٩٨٢م.

www.jadidpdf.com

إن أهم تأثيرات «فرويد» فى النقد نجدها فى قول «جلبرت موري»:

«إن فكرة الكبت والإشباع تعادل فى ميدان النقد فكرة التطهير عند أرسطو» كما أن أعمال «إليوت» و«ريتشاردز» وعودة الاهتمام بدراسة السيمانتيات ترجع فى كثير من عمقها واتجاهها إلى التحليل النفسى، كما أنها أدت إلى ظهور مدرسة «كينث بيرك» Kenith Burke النقدية التى تقول بأن العلاقة بين المحتوى والشكل لا يمكن فهمها إلا إذا نظرنا إلى الفن على أنه إستراتيجية تحدق بموقف من المواقف، وأن الشخصية الرئيسية فى رواية كبيرة ما هى إلا إسقاطات لا شعورية لعوامل توترية فى شخصية الكاتب نفسه . . . إلخ.

إننا يمكننا القول بعد قراءة رواية «دون كيشوت» وسيرة حياة «سرفانتس»: إن بهذه القصة انعكاسات كثيرة لحياة المؤلف فى قلقه، وولعه بالمبارزة، وتطوعه فى الجيش، واشتراكه فى المعارك عن غير موهبة ووقوعه فى يد قراصنة مراكشيين يبيعونه بيع الرقيق، وفشله المتكرر فى أن يكون شاعرا أو قصاصا أو كاتب مسرح كل هذا التوتر نراه فى «دون كيشوت» و«سانكو بانسا» فى مغامراتهما لفك أسر الأرقاء وحروبهما مع طواحين الهواء، وحماقتهما وحكمتهما.

وإن ما أصاب «دستويفسكى» من كبت على يد والده القاسى وأعراضه الماسوكية، ونفيه لسيبيريا أربع سنوات، وخدمته العسكرية فى سيبيريا كانت زادا «للجريمة والعقاب» نجد أصداءها واضحة فى حياة «راسكلينكوف» فى رواية «الجريمة والعقاب».

وقد قام أتباع هذا الاتجاه بتفسير الأعمال الفنية المختلفة عن طريق قراءة العمل الفنى رمزيا، والربط بين هذه القراءة وبين مادة السيرة الذاتية للفنان، ومن خلال هذا القول ألقى كثير من الضوء على الغموض الذى يكتنف شخصية الفنان الخالق، ومشكلة الخلق الفنى.

www.jadidpdf.com

ويكفى أن نشير إلى الاهتمام الذى لقيه «هاملت» من التحليل النفسى؛ فلقد قام «إرنست جونز» بتفسير هذه المسرحية فى ضوء التحليل النفسى، وفى هذا التفسير تتبين مزايا وعيوب فهم العمل الأدبى على أساس التحليل النفسى.

إن اللغز فى مسرحية «شكسبير» هو فى تردد «هاملت» فى الانتقام من عمه الذى قتل أباه، يقول دكتور «جونز»:

«إن «هاملت» لا يستطيع قتل القاتل الذى اقترف جريمة كان هو نفسه يتمنى لا شعوريا أن يقترفها بسبب حبه الجنسى لأمه، وهذا من غير شك يساعد على تفسير أحد الجوانب المحيرة فى المسرحية، أعنى العلاقة المضطربة غير التقليدية بين «هاملت» وأمه، وما يسود المشاهد التى جمعت بينهما من جو خانق للأنفاس»(١١).

غير أن النقاد الذين يعتقدون أن الموقف الأوديبى لا يفسر المسرحية هم على حق تماما، إذ لا يستطيع أحد أحس بواقعية شخصيات «شكسبير» ومواقفهم وجمال اللغة التى يتكلمونها أن يعتقد أن عقدة أوديب هى التفسير الصحيح للمسرحية، وأنها جوهر العمل الفنى أو مصدر وحيه الحق.

وكما رأينا فى تفسير «هاملت» من انغماس النقد فى رموز جنسية فكذلك كانت العادة فى النقد الأدبى الفرويدى «وغالبا ما كان يتجنى على معنى العمل الفنى وعلى وحدته، ولكن هذا النقد مثله مثل النقد الماركسى أسهم فى تزويد العديد من النقاد المعاصرين بوسائل نقدية رغم أنهم ليسوا فرويديين؛ فقد استخدم «إدموند ولسون» فى (الجرح والقوس) المنهج الفرويدى ببراعة من أجل الوصول إلى تحليل نفسى لكل من «ديكنز» و«كبلنج»، وفى إنجلترا دافع «هربرت ريد» عن «شيلى» وفسر «وردزورث» بالاستعانة بهذه المدرسة»(١٢).

(١١) حيرة الأدب فى عصر العلم. مرجع سابق ص ٧٩ - ٨٠.

(١٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية ص ٤٧١، ترجمة د. محمد عصفور - سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - العدد ١١٠ - شباط - ١٩٨٧م.

www.jadidpdf.com

لقد طغى الجانب الأدبى من نظرية «فرويد» على الجانب العلاجى وذلك بعد وفاة «فرويد» سنة ١٩٣٩م، وأصبح الاتجاه إلى تحليل الشخصيات الأدبية - من الوجهة النفسية - نهجا معتمدا فى النقد الأدبى، وقد اتسع مجال المادة الإبداعية المتناولة فى هذا المجال فشمل النثر بعد أن كان مقصورا على الشعر، والملاحظ أنه - فى مجرى الزمن - كان ثمة تعديلات مقصورا على الشعر، والملاحظ أنه - فى مجرى الزمن - كان ثمة تعديلات تطرأ على المنهج الفرويدى فى تحليل الأدب، وكانت هذه التعديلات غالبا ما تميل إلى تطعيم الجانب السيكولوجى بعنصر أدبى تحليلى، هكذا تناول الناقد الأدبى السيكولوجى «بروك» أعمال «مارك توين» من خلال عنصرى (الإحباط والمرارة) مستخدما نظرية فرويد فى التفسير، ومطعما إياها بتحليلات أدبية لغوية تثير الإعجاب(١٣).

وليس من ريب أن النظرية الفرويدية - بفروعها المتعددة كنظرية التسامى، واللاوعى، والدافع - قد أثرت النقد الأدبى أيما إثراء، ولكن اللافت للنظر فى هذه النظرية هو الاتجاه «البيوجرافى» الذى شاع فى النقد الأدبى فى الشرق والغرب.

«وهو اتجاه يقوم على التسليم بالصلة العضوية التى لا تنفصم بين حياة الأديب وأدبه، ووجوب رؤية أحدهما فى ضوء الآخر.

وهذا المنهج يعنى بأمور فى مقدمتها البحث فى طريقة عمل ذهن الكاتب، وكيفية اكتمال التجربة الأدبية لديه، وفى عملية الإبداع الأدبى ذاتها، وما تحفل به نفس الأديب من عالم يعى بعضه، ولا يعى بعضه الآخر، ومدى تأثير صفاته المكتسبة والموروثة على أدبه وتأثير كل ذلك على حياته السلوكية، ثم أثر كل ذلك على إنتاجه الأدبى فهذا النهج ذو شقين، يتحركان فى مرونة بين تحليل نفس

(١٣) مداخل نقدية ص ٣٠٤.

www.jadidpdf.com

الأديب، وتحليل أدبه برؤية كل منهما فى ضوء الآخر، واعتبارهما - كما يقال - وجهين لعملة واحدة»(١٤).

إن القراءة النفسية للأعمال الأدبية والفنية لم تقف عند آراء «فرويد» ونتائجه، بل سار تلاميذه فى توسيع نظريته فى التحليل النفسى، محاولين تطبيق آرائه، وتوسيعها من خلال توظيفها فى مقاربة النصوص الإبداعية، ومن أهم هؤلاء التلاميذ «إرنست جونز» Ernest Jones و«أتورانك» Ottorank و«شارل مورون» Charles Mauron .

غير أن هناك من التلاميذ من انشقوا عن «فرويد» وخالفوه الرأى؛ وبذلك نادوا بنظريات أخرى كان لها أثر بالغ فى فهم الإبداع وتفسيره، ومنهم «ألفريد أدلر» Alfred AdLR الذى تقوم نظريته على أن الحياة النفسية للفرد يحكمها الشعور بالنقص أو الدونية، بخلاف نظرية «فرويد» التى ترى أن الحياة النفسية للفرد يحكمها «الليبيدو»، كما نجد أن «أدلر» لا يعطى أهمية كبيرة للاوعى عند الإنسان، بل إنه لا يفصل بين الوعى واللاوعى، إلا أن نظريته لم يكن لها التأثير الكبير فى الأدباء والنقاد.

أما الثانى فهو المحلل النفسى «يونج» الذى يتجلى إسهامه فى نظريته حول «النماذج العليا واللاشعور الجمعى»، ويجعل منهما الأساس الذى تقوم عليه العملية الإبداعية، فالنماذج العليا تقع فى جذور كل فن، متصفة بالرسوبية التى يكون لها دورٌ فعّالٌ فى تشكيل الرؤيا الفنية، أما اللاشعور الجمعى فيختزن الماضى الجنسى للأمم منذ عصورها البدائية، ويتجلى فى الأعمال الإبداعية متخذًا من الأشكال الرمزية أداة للتعبير عنه، وبذلك فهو نمط من اللاشعور استمد وجوده من الوراثة.

* * *

(١٤) مداخل نقدية ص ٣٠٥.

www.jadidpdf.com

المنهج النفسى فى النقد العربى

لا شك أن المنهج النفسى أو السيكولوجى قد لقى رواجا عظيما فى النقد الأدبى الحديث فى العالم العربى، وتوالت الدراسات النظرية والتطبيقية التى تجعل موضوعها تحليل شخصية الأديب، أو نقد النص الأدبى على نهج سيكولوجى، ولا يزال هذا النهج يحظى باهتمام داخل أروقة الجامعات وخارجها، ومن الطبيعى - كما يقول الدكتور محمود الربيعى - أنه ليس كل ما يكتب تحت راية النقد النفسى له قيمة تستحق الاهتمام.

ومن الدراسات المبكرة فى هذا المجال ما نشره الأستاذ «أمين الخولى» عام ١٩٣٩م؛ فقد نشر فصلاً فى المجلد الرابع من الجزء الثانى من مجلة كلية الآداب بعنوان (البلاغة وعلم النفس) والذى لاحظ فيه وجود اتصال وثيق بين علم البلاغة وعلم النفس حين بحث فى تعريف البلاغة عند البلاغيين القدامى، وكذلك فى تقسيمهم أضرب الخبر بمراعاة حال المخاطب، ولاشك أن هذا المنهج كان له تأثيره الواضح على الأستاذ «أمين الخولى» فى تفسيره الموضوعى للقرآن الكريم.

ثم يأتى دور الدكتور «محمد خلف الله أحمد» الذى تابع فى جامعة الإسكندرية أبحاثه فى العلاقة بين علم النفس والأدب، وتكونت له أثناء ذلك وجهة نظر شرحها فى كتابه (من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده) وهو يحمل طابعا نظريا، وتكمن قيمته إلى حد كبير فى إشاراته التراثية، ومحاولة تفسير بعض آراء «عبد القاهر الجرجانى» على أساس من علم النفس، ويعد الفصلان الثانى والثالث ثمرة عظيمة القيمة لخبراته العلمية والعملية.

ففى الفصل الثانى شرح المؤلف بعض التصورات الأدبية الأساسية التى حاول علم النفس أن يطرقها من الناحيتين النظرية والتجريبية، وفى الفصل الثالث تطبيق لوجهة نظره فى نقاش بين «كولردج» و«وردزورث» يدور على أسس نفسية وذوقية، ويرى الدكتور «عز الدين إسماعيل» أن هذا الكتاب يعد أول محاولة جديدة مثمرة لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس موضوعية.

www.jadidpdf.com

كذلك يحمل كتاب «حامد عبد القادر» (علم النفس الأدبى) طابعا نظريا، وله طابع وسط بن الترجمة والتأليف.

وله أيضا كتاب (فلسفة أبى العلاء مستقاة من شعره) وفى هذا الكتاب يعزو الباحث سلوك أبى العلاء كالعزلة والزهد والطموح الأدبى إلى إصابته ببعض العقد النفسية منها: ظاهرة الدفاع عن النفس، وظاهرة التعويض، وأقام تعليله على أساس العقل الظاهر والعقل الباطن، ولعله كان يقصد بالأول الشعور، وبالثانى اللاشعور.

وفى تصوره أنه إذا كان العقل الظاهر قد رضى عند المعرى بالهزيمة واطمأن إلى الشعور بالعجز فإن العقل الباطن على النقيض من ذلك لا يرضى بالهزيمة والعجز بل يريد أن يحولهما إلى الانتصار والقوة عن طريق التعويض.

ويعزو الباحث سر تكلف الشاعر وتصنعه فى شعره بعدما آل إلى الزهد والعزلة إلى غريزة فطرية فى كل إنسان هى «حب الظهور والاستعلاء» وهى الغريزة التى أقام عليها «أدلر» نظريته فى التحليل النفسى، وعلى أساسها فسر الإبداع الفنى(١٥).

ولم يكد ينتصف القرن العشرون حتى أصبح لدينا فى الثقافة العربية مدرسة نشأت، وأصبح لها إنجازها المتفرد فى مجال علم نفس الإبداع أسسها عالم جليل هو د/ «مصطفى سويف» الذى يعتبر كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة) ١٩٥٠م بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التى لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية؛ فمثلا كتب «مصرى حنورة» (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية)، وكتب أيضا (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية)، وكتب د/

---

(١٥) حامد عبد القادر: فلسفة أبى العلاء مستقاة من شعره، ص ٦٨ - ٧٤، لجنة البيان العربى، المطبعة النموذجية، القاهرة ١٩٥٠م.

www.jadidpdf.com

«شاكر عبد الحميد» (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى القصة القصيرة)، وكتبت د/ «سامية الملة» (الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرح)، وهكذا تكونت فى الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع[١٦].

وقد نما «المنهج النفسى» فى القرن العشرين نموا عظيما على يدى الدكتور «طه حسين» فى كتابيه عن أبى العلاء المعرى، وفى سائر كتبه على نحو ينقص فى بعضها ويزيد فى البعض الآخر، ونما أيضا على يدى جماعة الديوان ممثلة فى عبد الرحمن شكرى من خلال الشخصيات التى تناولها فى مقالاته، والمازنى فى مقالاته المتفرقة فى (حصاد الهشيم) و(خيوط العنكبوت) ثم فى كتابه عن (بشار)، وللأستاذ «أمين الخولى» كتاب بعنوان (رأى فى أبى العلاء) غير البحث الذى أشرنا إليه سابقا.

وبرز هذا الاتجاه واضحًا عند الأستاذ «العقاد» فى سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية فى مقالاته المتفرقة فى (الفصول)، و(المطالعات) و(المراجعات)، وساعات بين الكتب)، و(يوميات)، ثم تبلور واتضح فى كتابه عن (ابن الرومى حياته من شعره)، وكتابه عن (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى)، وفى كتبه عن (عمر بن أبى ربيعة)، و(أبو نواس - الحسن بن هانئ) وقد فسر فيه العقاد شخصية أبى نواس، ومن ثم شعره على أساس من نظرية النرجسية، وهى نظرية إغريقية قديمة عن (نارسيس) عاشق ذاته، وهذا الكتاب لم يبلغ مبلغ الكتاب الأول (ابن الرومى - حياته من شعره) فى تجسيد النظرية النفسية أو التحليل النفسى، وذلك بسبب غلبة الناحية الفلسفية التى يميل إليها العقاد حيث ينتمى العقاد إلى مدرسة «كارليل» الفلسفية فكثيرا ما كان يجنح إلى النواحى الفلسفية التى تبعده عن منهج التحليل النفسى فى كثير من الأحيان وللعقاد أيضا كتاب (جميل بثينة) يعتمد المنهج النفسى فى دراسته.

---

(١٦) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ص ٧٢.

www.jadidpdf.com

وللدكتور «محمد النويهى» كتاب (ثقافة الناقد الأدبى) وتناول فيه جوانب المعرفة النفسية اللازمة للناقد كى يحسن فهم العمل الأدبى والحكم عليه.

أما كتابه عن (شخصية بشار) ١٩٥١م، فلا يختلف فى منهجه عن كتاب العقاد عن (ابن الرومى)، لكن النويهى يعود فيطالعنا عام ١٩٥٣م بكتاب آخر عن (نفسية أبى نواس) حاول فيه شرح شعر الشاعر على أساس من صفات نفسية حددها، وقد رأى المؤلف فى هذا الكتاب أن أبا نواس كان شاذًا من الناحية الجنسية وأن سبب هذا الشذوذ هو عقيدته النفسانية التى تكونت فى عقله الباطن حين تزوجت أمه بعد وفاة أبيه، وأن هذا الشذوذ يفسر عجزه عن تحقيق رغبته الجنسية مع النساء وميله إلى الغلمان ثم هو يتبين آثار ذلك فى شعره.

وتناول د/ «عز الدين إسماعيل» كثيرا من نصوص الشعر الجديد مستخدما المنهج النفسى، وذلك فى كتابه: (الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، وكتاب (التفسير النفسى للأدب)، وكتاب (الأدب وفنونه).

ومن المعروف أن الدكتور «عز الدين إسماعيل» لم يثبت فى مسيرته النقدية على منهج أو اتجاه واحد فى النقد الأدبى، مثله مثل نقاد كثيرين دائما يجددون أنفسهم، ويواكبون كل جديد فى نظريات النقد، فقد تبنى فى فترة من الفترات الاتجاه الاجتماعى فى بعض دراساته وخصوصًا فى كتابه (الشعر فى إطار العصر الثورى)، وتبنى الاتجاه الجمالى فى كتابه (الأسس الجمالية فى النقد العربى)، أما الاتجاه النفسى فقد تجلت معالمه بصورة خاصة فى كتابيه المذكورين آنفًا (الأدب وفنونه)، و(التفسير النفسى للأدب)، وفى هذين الكتابين تبلورت بعض أسس نظرية النقد النفسى، وتقوم طريقته فى المعالجة النقدية على التفسير والتحليل والتقويم والاعتماد على المعرفة العلمية السيكولوجية بعيدًا عن هيمنة الأحكام الذوقية المتميعة[١٧].

---

(١٧) انظر: زين الدين المختارى: المدخل إلى نظرية النقد النفسى، ص ٥٨.

www.jadidpdf.com

وظهرت آثار هذا المنهج كذلك فى دراسات الدكتور «إسماعيل أدهم» عن (توفيق الحكيم) و(خليل مطران)، كما ظهرت فى كتاب (كتب وشخصيات)، وكتاب (التصوير الفنى للقرآن) للأستاذ «سيد قطب»، وللباحث العراقى «ريكان إبراهيم» كتابان فى هذا الاتجاه أحدهما بعنوان: (الوجودية والتحليل فى العمل الأدبى)، والآخر بعنوان: (نقد الشعر فى المنظور النفسى).

ناهيك عن كثير من البحوث والدراسات الجامعية والمقالات المتناثرة فى المجلات المتخصصة وغيرها.

وحتى تتضح لنا معالم هذا الاتجاه وذلك المنهج رأيت أن أعرض لدور الأستاذ «العقاد» فى تأصيل هذا المنهج، وتبنيه فى معظم كتاباته حتى أصبح منهجا أساسيا، واتجاها لا ينبو عنه.

* * *

العقاد والمنهج النفسى:

لقد تبنى العقاد هذا الاتجاه ودافع عنه بكل ما أوتى من قوة، وكان اهتمامه التطبيقى لجوانب هذا المنهج أكثر من اهتمامه النظرى، وإذا سئل عن سبب تفضيله لهذا المنهج دون غيره من المناهج الأخرى نراه يقول:

«إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة، فمدرسة «النقد السيكولوجى» أو النفسانى أحقها جميعا بالتفضيل فى رأيى وفى ذوقى معا؛ لأنها المدرسة التى نستغنى بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن، أو الفنان المنقود.

إن المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل العصر فى المجتمع الواحد، ولكنها لا تفسر لنا الفوارق بين مائة شاعر أو كاتب يعيشون فى مجتمع واحد وفى حقبة واحدة.

www.jadidpdf.com

والمدرسة الفنية أو البلاغية تفسر لنا أسباب شيوع الذوق المختار إيثاراً لأسلوب من التعبير على أسلوب، ولكنها قد تعرفنا بالصانع وبالقدرة على الصناعة، ولا تنفذ من وراء ذلك إلى الإنسان الذى يصنع، والإنسان الذى يتذوق ذلك الفن من فنون الصناعة اللفظية أو المعنوية.

أما الناقد السيكولوجى فإنه يعطينا كل شىء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة فى شعر الشاعر وكتابة الكاتب، ولابد أن تحيط هذه البواعث إجمالاً أو تفصيلا بالمؤثرات التى جاءته من معيشته فى مجتمعه وفى زمانه.

وآية القدرة فى يد الناقد السيكولوجى أن يشمل العصر كله بمقاييسه النفسانية حين يهتدى إلى وجوه المشابهة فى الأعماق، فيرجع بها إلى سبب واحد شامل لجميع المناهج والأساليب والدوافع السيكولوجية وإن بدا عليها أنها تفترق بينها أبعد افتراق[١٨].

ويقول فى موضع آخر:

«إن مدارس النقد الأدبى لكثيرة فى الأزمنة الماضية، وفى هذا الزمن الذى شاعت فيه الدراسات النفسية أيما شيوع، وإننا نقدرها كل قدرها، ونقدر الكثيرين من أعلام النقد الذين تناولوا الأعمال الأدبية على أصولها.

نحن نقدر المدرسة التاريخية كما نقدر المدرسة الاجتماعية، ونقدر المدرسة الفنية، كما نقدر معها المدرسة اللغوية والبلاغية، وكل منها قد دل على شىء من قيم الأدب لا نستغنى عن الدلالة عليه، ولكننا نفضل عليها المدرسة النفسية لأن المدرسة النفسية تغنينا عنها، ولا تلجئنا إلى مزيد من البيان بعد المعرفة لنفس الشاعر وبواعثها الظاهرة فى معانيه وألفاظه وأسلوبه وأغراضه النفسية المتمثلة فى تلك المعانى والألفاظ وذلك الأسلوب.

---

(١٨) العقاد: يوميات (٢/ ١٠) ط. ثالثة دار المعارف.

www.jadidpdf.com

نحن نعرف كل ما نريد أن نعرفه، وكل ما يهم أن يعرف متى عرفنا نفس الشاعر، وعرفنا كيف يكون أثرها فى كلامه، وكيف يكون أثر هذا الكلام فى نفوس الناس، ولكن المدارس الأخرى لا تكفى هذه الكفاية للعلم بالشاعر وشعره... ولهذا نفضل المدرسة النفسية لأنها تحيط بالمدارس كلها فى جميع مزاياها، ولا تحيط مدرسة من المدارس التاريخية أو الاجتماعية أو اللغوية أو الفنية بمدرسة النقد النفسانى إذا جهلنا ملامح الشاعر، وجهلنا المميزات بينها وبين غيرها مع وحدة البيئة والزمان[١٩].

رأينا مما سبق أن العقاد يتبنى هذا المنهج، ولا يفتأ ينافح عنه في كل مناسبة من المناسبات، ويرى أن هذا المنهج هو أصلح المناهج النقدية لفهم شخصية الأديب والسمات المميزة لشاعر دون شاعر أو كاتب دون كاتب رغم وحدة البيئات ووحدة الزمان، من أجل هذا رأينا أن يكون النموذج الأول من نماذج المنهج النفسى فى النقد الأدبى العربى للعقاد حتى يتسنى للقارئ أن يفهم حدود هذا المنهج وأدواته ونتائجه لا سيما إذا كان صاحب النموذج أو المثال هو العقاد أشهر شخصية نقدية فى القرن العشرين.

يحاول الأستاذ «محمد خليفة التونسى» وهو من أخلص المحبين للعقاد أن يشرح هذا الاتجاه، ويحدد معالمه وملامحه فيقول فى كتابه (فصول من النقد عند العقاد) ص ٥١:

«إنه منهج نفسى يزن جميع الأعمال والأقوال والحركات وما إليها فى الوجود ويفسرها ويعللها ببواعثها فى نفس الإنسان ونظرة الوجود الحى، ولا يبالى بظواهرها وعناوينها إلا بمقدار ما تؤدى تلك البواعث وتدل عليها ... إلخ». ثم يستدرك فى هامش الصفحة نفسها فيقول:

---

(١٩) المرجع السابق: (٢/ ٤١١).

www.jadidpdf.com

«يجب التفرقة بين هذا المنهج النفسى الشعرى كما وضحناه، والمنهج النفسانى الذى يحاول فهم أسرار الأدب والنقد عن طريق نظريات علم النفس.. فاعتقادى أن علم النفس وغيره نافع فى الاسترشاد به، ولكنه لا يستطيع أن يكشف أسرار الأدب وتمييز جيده من رديئه، وقد جرب فى أوروبا ففشل.. ويتعاطاه هنا بعض الأكاديميين فلا يدلون على تذوق صحيح للأدب، ولا يصلون إلى حكم سليم فى مسائله، ومن هؤلاء الإستاذ «محمد خلف الله أحمد» صاحب كتاب (من الوجهة النفسية فى الأدب والنقد) وهناك فرق بين فن النفس وعلم النفس، فالفنانون نفسيون بالفطرة، وعلم النفس وحده عقيم، وماذا تفيد الشمس فى هداية الأعمى»[٢٠].

ولعل من أفضل النماذج التى تجسد اتجاه التحليل النفسى عند «العقاد» هو كتاب (ابن الرومى حياته من شعره)، والذى تناول الشعر على أساس نفسى أو «بيوجرافى» شرح فيه «العقاد» أحداث حياة «ابن الرومى»، وعاداته، ومناقبه، ومثالبه، وأحواله النفسية جميعا كل ذلك من خلال شعره.

يقول «العقاد» محللا مزاج «ابن الرومى»، وأخلاقه، وأثر هذا المزاج فى إسرافه فى كل شهوات النفس والجسد، وأثر هذا الإسراف ذاته فى مزاجه، وأثرهما معا فى وسوسته، وأثر هذه الوسوسة فى استطراداته الشعرية:

«ولعل الأصوب أن نقول إن ابن الرومى وقع من مزاجه وإسرافه فى حلقة موبقة لا يدرى أين طرفاها، فمزاجه أغراه بالإسراف، والإسراف جنى على مزاجه؛ فإن هذا الإسراف الموكل بالاستقصاء فى كل مطلب ورغبة خليق ولا غرو أن يسقم جسمه، وينهك أعصابه، ويتحيف صوابه، بيد أنه لا يسرف هذا الإسراف إلا وفى جسمه سقم، وفى أعصابه خلل، وفى صوابه شطط لا يكبح جماحه، فالعلة هى سبب الإسراف، والإسراف هو سبب العلة..!

(٢٠) نقلا عن كتاب: النقد والنقاد المعاصرون للدكتور محمد مندور، ص ٦٩، ط/ نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٧م.

www.jadidpdf.com

وهو من هذه الحلقة الموبقة فى بلاء واصب، ومحنة لا قبل بها للضليع الركين، فضلا عن المهزول الضئيل، وعلاقة كل ذلك باختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار بدءًا وعودًا، ثم عودا وبدءًا، أوثق علاقة من جانب الجسد ومن جانب التفكير.

ولا تعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومى، وشذوذ أطواره من شعره أو من غير شعره، فإن أيسر ما تقرأه له أو عنه يلقى فى روعك الظنة القوية فى سلامة أعصابه، واعتدال صوابه، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت فى قراءته والقراءة عنه حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه.

وكل ما تعلمه عن نحافته، وتَفَزُّز حسه، وشيخوخته الباكرة، وتغير منظره، واسترساله فى الوجوم، واختلاج مشيته، وموت أولاده، وطيرته، ونزقه وشهوانيته الظاهرة فى تشبيبه وهجائه، وإسرافه فى أهوائه ولذاته، ثم كل ما تطالعه فى ثنايا سطوره من البدوات والهواجس قرائن لا تخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب، وشذوذ الأطوار، بل لا تخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال والشذوذ.

ونقول «نوع الاختلال» لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية والجسدية مثل ما تشمله كلمة «الصحة» أو أكثر، فهذا صحيح وهذا صحيح، ولكن البون بينهما جد بعيد، وهذا مختل الأعصاب وذاك مختلها ولكن الخلاف بينهما فى الأخلاق والمشارب كأبعد ما يكون بين فردين مختلفين من بنى الإنسان، فتختل أعصاب المرء فإذا هو جسور عنيد، معتسف للأخطار، هجام على المصاعب، لا يبالى العظائم، ولا يحذر العواقب، وتختل أعصاب المرء فإذا هو وديع مطيع، حاضر الخوف، متوجس من الصغائر، يبالغ فى تجسيمها، أو يخلقها من حيث لم تخلق، ولم يكن لها وجود فى غير وهمه، وبين الحالتين - لا بل فى كل حالة من الحالتين - نقائض وفروق لا تقع تحت حصر، ولا تطرد على قياس.

www.jadidpdf.com

وبديهى أن ابن الرومى لم يكن من الفريق الأول فى نوع اختلاله، ولكنه كان من الفريق الثانى الذى يستحضر الخوف، ويكثر التوجس ويختلق الأوهام.

ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف القضاء، أو يخاف الماء، أو يخاف حيوانات منزلية لا قوة لها ولا ضراوة كالقطط والكلاب والجرذان، فابن الرومى واحد من هؤلاء نحسب أنه كان مستعدا لهذه الهواجس طول حياته فى صحته ومرضه، وفى شبابه ومشيبه، ونحسب أن استقصاءه للمعانى الشعرية، والإلحاح فى تفريعها، وتقليب جوانبها إن هو إلا علامة خفيفة من علامات هذا الوسواس الذى لا يريح صاحبه، ولا يزال يشككه ويتقاضاه التثبت والاستدراك، فيمعن ثم يمعن حتى لا يجد سبيلا إلى الإمعان.

ولكنه مع استعداده للهاجس فى شبابه ومشيبه قد تمادى به الوسواس فى أعوامه الأخيرة حتى أصبح آفة متأصلة غلبت على أقواله وأفعاله جميعا، فليس له عنها محيص، فأفرط فى الطيرة، واشتد خوفه من الماء لا يركبه ولو أدقع ودعاه إلى ركوبه من يمنونه الإرفاد وحسن الضيافة، وصور لنا ما يعتريه من خوف الماء تصويرا لا يدل إلا على حالة مرضية، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتهويل الخيال، وهذا بعض ما قاله فى مخاوفه وأهوال ركوبه:

ولو ثاب عقلى لم أدع ذكر بعضه ... ولكنه من هوله غير ثائب

أظل إذا هزته ريح ولألأت ... له الشمس أمواجا طوال الغوارب

كأنى أرى فيهن فرسان بهمة ... يليحون نحوى بالسيوف القواضب

والماء الذى يصفه هنا ماء دجلة لا ماء البحر، ولا ماء المحيط»[٢١].

فالعقاد يحاول فيما عرضنا أن يحلل نفسية ابن الرومى من خلال شعره، ويرجع الوسواس الذى اتصف به ابن الرومى، وخوفه من الأشياء المألوفة إلى

(٢١) العقاد: ابن الرومى حياته من شعره ص ١٣٣ - ١٣٦ دار الكتاب العربى الطبعة السابعة ١٩٦٨م بيروت. لبنان.

www.jadidpdf.com

وجود اختلال فى أعصابه، وهذا الاختلال على حد زعمه سببه الإسراف فى كل شىء، كما أن هذا الاختلال له علاقة وثيقة بالجسد من ناحية، وبالتفكير من ناحية أخرى.

وحتى تبدو لنا هذه النظرية واضحة جلية نلقى بعض الضوء على صورة أخرى من الصور التى عرضها العقاد عن ابن الرومى، يحاول العقاد فى هذه الصورة أن يبرر نظرة ابن الرومى الساخرة، وشيوع السخرية فى شعره معزيا هذا إلى التناقض الذى اتصف به ابن الرومى، والذى كان سمة عامة من سمات حياته، ووضعا طبيعيا لظروفه المتناقضة، وأصوله المتفرقة، فيقول العقاد:

«ويحتاج الأديب أحيانا إلى هذا التناقض، كما يحتاج إلى استحضار الإحساس فى غير أوانه، أو يحق لنا أن نقول: إن شاعرنا خاصة قد استفاد من هذا التناقض مضاءً وحدة فى ملكة السخر التى اشتهر بها، وبلغ فيها أوجه، فإن النقائض والمفارقات ألزم لوازم هذه الملكة بعد دقة الملاحظة، وهاهنا معدن النقائض والمفارقات التى يعانيها الساخر فى نفسه، وقد يستغنى بها عن مراقبة غيره.

كان ابن الرومى ساخرًا ولا جرم، كان شاعر النقائض فى عصر النقائض، وكان شاعر الفطنة الوحشية فى عصر الرياء المضحك، أو عصر الاختلاف بين الظواهر والبواطن، والبعد الشاسع بين ما هو كائن وبين ما يدعى ويستوجب؛ فلا جرم يسخر وعناصر السخر فى نفسه وفى زمنه، وقدرة السخر فى قلبه وفى عقله ولا جرم يسخر وهو مهيأ للسخر فيما عدا ذلك بتعدد أصوله، وتوزع أهوائه وعصبياته، فإن صاحب العصبية الواحدة خليق أن يتحيز ويتنطس ويغلو فى الجد والمرارة، ولكن صاحب العصبيات الكثيرة لا يستطيع أن يفعل ذلك ولا يسعه إلا أن يستخف ويضحك من تلك الدعاوى وتلك المظاهر التى يضعها غيره من الناس موضع الجد والقداسة.

وهاهنا شاعر ينتمى أبوه إلى الروم، وتنتمى أمه إلى الفرس، ويدين هو بدين العرب، وينتسب فى ولائه إلى أبناء النبى العربى ويتقاسم ولاءه عدوان

www.jadidpdf.com

لدودان من العباسيين والطالبيين، فأين تكون العصبية، وأين تكون المطاعن والمثالب؟ . . . فقد اجتمع لابن الرومى إذن من عناصر السخر ما لم يجتمع لأحد فى عصره: اجتمعت له دقة الملاحظة، والإحساس وعمق الشعور بالمناقضات فى نفسه وفى زمنه، وسعة النظر إلى الفوارق، وسماحة العطف التى تقابل مرارة العصبية فهو ساخر لا يبالى فى سخره، وعابث مطبوع على العبث بكل شىء حتى صحبه ونفسه، يستخدم السخر فى الهجاء والمديح والمطايبة والمعاتبة ويعرض لك فى متحفه الكبير تلك الصور الهزلية التى لا مثيل لها فى شعر شاعر واحد من شعراء العالم كله ثم لا يأنف أن يريك بينها صورة له، بل صورا شتى لا يعوزها حظ من العناية وأمانة الصناعة.

فهذا الوجه الذى فصل للصلاة والتعبد فى الفلاة وجه من هو؟

إنه وجه ابن الرومى فيما صوره لنا حيث يقول:

شغفت بالخود الحسان وما ... يصلح وجهى إلا لذى وَرَعِ

كى يعبد الله فى الفلاة ولا ... يشهد فيها مشاهد الجمع[٢٢]

ويتحول «العقاد» فى صورة ثالثة إلى «عالم نفسى» حينما يحلل ظاهرة التشاؤم والطيرة عند ابن الرومى، فنراه ينتقل من التعريف إلى ذكر الأسباب، ومن ذكر الأسباب إلى الأعراض ثم يخلص إلى النتائج، يقول «العقاد»:

«الطيرة شعبة من مرض الخوف الناشئ من ضعف الأعصاب واختلالها. . . فأصل البواعث التى أصابت ابن الرومى بداء الطيرة هو اختلال الأعصاب قبل كل شىء؛ فالرجل السليم لا يتطير ولا يتشاءم؛ لأنه ينتظر من الدنيا خيرا ولا يحس النفرة بينه وبينها، ومن ثم لا يحس الخوف والتطير منها وقد تصادفه الحوادث كما تصادف الناس كافة فتقع على نفسه موقعا خفيفا يملك معه عزمه ويضبط معه شعوره، فهو فى غنى عن الحذر والتوجس مذ كان يلقى الخطر - حين يلقاه -

(٢٢) العقاد: ابن الرومى حياته من شعره، مرجع سابق ص ١٤٠ - ١٤١.

www.jadidpdf.com

بعدة كاملة ونفس مطمئنة، لا يتسلف الفزع منه قبل وقوعه، ولا يفرط فى الفزع منه متى وقع، واستحال عليه دفعه، وقد تؤدى به هذه الطمأنينة إلى نقيض الطيرة فيحتجب عنه الخطر الصحيح والمتوهم على السواء، ويستسلم للأمن الصادق والكاذب استسلام المتطير لكاذب الخوف وصادقه، وظاهر الوهم ومكنونه... فهو أبدا فى حالة سلم وأمان، إذ يكون المتطير أبدا فى حالة حرب وارتياب.

هذه طبيعة السليم من حيث التطير خاصة والخوف من الطوارئ عامة، أما مختل الأعصاب فالصغائر مكبرة فى حسه، والأشباح والأطياف كثيرة فى وهمه، يتخيل ويتوهم ثم يفزع مما يتخيل ويتوهم، ثم يزيده الفزع من الأخيلة والأوهام فإن كان إلى ذلك شاعرا، وكان خياله قويا فللطيرة عنده معين لا ينضب من الخلق والابتكار والطوارق»[٢٣].

نلاحظ مما سبق أن العقاد يرى أن التشاؤم عند شخص ما إنما يرجع إلى اختلال فى أعصابه، ويزيد من حدة التشاؤم لديه إذا كان شاعرا ويملك قوة فى خياله؛ وهذه الأسباب مجتمعة قد وجدت فى شخصية ابن الرومى.

لقد رأى العقاد أن الأخبار التاريخية الواردة عن حياة ابن الرومى قليلة، فرأى أنه يمكن تعويض ذلك بإعادة تشكيل صورة له من شعره، واثقا من أنها ستكون صورة مطابقة لصورته التاريخية، وذلك بناءً على أن شعره شعر صادق.

ويتجلى المنهج النفسى فى نقد العقاد من خلال دراسته وتناوله للصورة الشعرية فى شعر الشعراء وأعمال الأدباء لا سيما شعر ابن الرومى، والصورة الشعرية عند العقاد لها جانبان حسى وباطنى، والناقد الأدبى البارع فى نظر العقاد هو الذى يراعى الجانبين عند تحليله لأى صورة شعرية.

---

(٢٣) العقاد: ابن الرومى حياته من شعره، مرجع سابق ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

www.jadidpdf.com

وقد أولى العقاد سيكولوجية الصورة الشعرية اهتماما خاصا، بدا هذا الاهتمام فى معظم كتبه ومقالاته الأدبية والفنية، ولسنا ندعى أنه أفرد كتبا مخصوصة لهذا الاتجاه وإنما هى تظهر فى كل أعماله، يقول أحد النقاد[٢٤]:

«والحق، أن الإقرار بأن العقاد أولى سيكولوجية الصورة الشعرية عناية خاصة، أو أفرد لها دراسةً قائمةً برأسها، أمرٌ فيه شيءٌ من المبالغة والغلوّ، ولكن آراءه النقدية فى الشعر، المتفرقة فى تضاعيفِ كتبه ومقالاته تَشِى - من طرفٍ خفىٍ - باقتراب واضحٍ من بعض سمات الصورة الشعرية من الناحية النفسية، كالإدراك الحسى والباطنى، والتصوير الشعورى المشخص...

فالصورة الشعرية عند العقاد، يجب أن تنتهى إلى الداخل بعد إدراكها من الخارج، لإعادة صياغتها وإخراجها فى إهاب حى، يمتزج فيه الجانب الحسى التعبيرى، بالجانب النفسى الباطنى، وفى هذا السياق، يقول «عبد الحى دياب»[٢٥]:

«إن الصورة، فى تصور العقاد، تمر بمرحلتين، الأولى: إدراك من الخارج إلى الداخل، وهو الإدراك الحسى؛ فى صورة كاملة وتقديمها إلى المتلقى نابضة بالحياة[٢٦].

معنى هذا، ينبغى أن يكون الشاعر على حظ وافر من الإحساس ما يجعل ملكته الشاعرية، فى تصور العقاد، أشبه بالعدسة المصورة ذات الإحساس الواسع الدقيق، لا يفوتها التقاط جزئيات الصورة فى رسم كامل ودقيق للعالم.

---

(٢٤) زين الدين المختارى «فى كتابه: المدخل إلى نظرية النقد النفسى سيكولوجية الصورة الشعرية فى نقد العقاد نموذجا، ص ٦٤ - ٦٨، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٨م.

(٢٥) عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقدا، ص ٤٣٥، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥م.

(٢٦) عباس العقاد: ابن الرومى حياته من شعره. ص ٢٦٤.

www.jadidpdf.com

وبناء على هذا الفهم النفسى للصورة الشعرية بين الإدراك الحسى والباطنى، يرى العقاد أن ابن الرومى كان بارعـا فى استخدام حواسه معـتمدا على رؤيته فى يقظة حـه وشعوره الباطنى، بعيدا عما يمكن أن يفهم من سبحات الوعى الباطن.

وقد تعود هذه البراعة إلى قدرته على «التشخيص» بوصفه عنصراً رئيسيا فى عملية التصـوير الشعرى؛ إذ عليه تتوقف جودة الصـورة الشعرية أو رداءتها، وهو دليل الملكة الخالقـة التى تـستمـد قدرتها من باعثـين نفسـيين هما «سعة الشـعور، ودقتـه»؛ فالشـعور الواسع هو الذى يـستوعب مـا فى الأرضين، والسـموات من الأجسـام والمعانى، فـإذا هى حيـة كلها، لأنهـا جزء من تلك الحياة المسـتوعـبة الشاملة. والشـعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مـؤثر ويهتز بكل هامسـة ولامسة، فيُـستبعد جد الاستبـعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التـأثير وتوقظه تلك اليقظة وهى هامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة»[٢٧].

معنى هذا، أن الشعـور مرتبط بملكة الشاعر الخـالقة وموهبتـه المبدعة، وهو مشروط فى عملية التصوير الشعرى، يساعد الشاعر على تجسيد ما يعتمل فى نفسه من الأجسام والمعانى. ووظيفته، فى نظرنا، ليست احتواءً كميًّا لأشياء الطبيعية، يحكم سعته فحسب، وإنما انتقاء نوعى لها، تتطلبه تلك الدقة.

وهذه الأشياء، فى الواقع، لا تملك لنفسها حراكا ما لم يكن لها من الداخل تيقظ نفسى، يخرجـها من حالة الجمود والهمود، إلى حـالة النشاط والحيوية، فى صورة مـتحركة نابضـة بالحياة، وهى فى تصـور العقاد، لا تسر لذاتهـا أو تُحزن لذاتها، وإنما تسـر الأشيـاء أو تحزن بما تكسـوها الخواطر من الهيـئات، وتعـيرها الأذهان من الصور.

فابن الرومى فى تصـور العقاد قد ملك جـهازاً حسـيا ونفسيا شـديد الدقة والحـساسـية، لا يقنع بنقل مـا يقع على الحـواس من مرئيـات، ومسـموعـات،

---

(٢٧) المرجع السابق ص ٢٥٥.

www.jadidpdf.com

ومشمومات، وملموسات والمقابلة بينها دون إشراكها بنشاط الوعى الباطنى، . . . .» كلا! فإن هذه اليقظة الحسية لتصاحبها يقظة فى الشعور الباطنى، تسرى به فى كل مسرى وتنفذ به إلى كل منفذ وتترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والألحان».

نفهم من هذا، أن الصور الشعرية، تحتاج - فضلا عن الحس الظاهر - إلى نشاط داخلى يساعد الشاعر على إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها، لتحويلها إلى صورة واعية تدس فى ثنايا حسيتها أفكارا وخواطر، وتعكس، فى الوقت نفسه، حالة نفسية وجدانية، وإدراكا ذهنيا، لأن التصوير فى الشعر هو عملية ضبط للوجود الظاهر والوجود الباطن وجعل هذه العوالم تدرك بالحس، بالحدس، بالعقل، بالرؤيا. . .[٢٨].

إن الشعر كأى خلق آخر نسج خيوطه الإحساس والعاطفة والفكرة. . وأن أى تحليل للفن يجب أن يقوم فى ضوء العلاقات والارتباطات المتداخلة الملتحمة بين الخيوط المشكلة للنسيج، والتى لا يمكن لها أن توجد منفصلة بعضها عن بعضها الآخر»[٢٩].

ومن هذا المنطلق، دعا العقاد إلى تخليص الشعر العربى من وطأة الحسية التى رانت عليه قرونا طويلة كما نعى، فى الوقت نفسه، على الشعراء المقلدين إفراطهم فى الوصف الحسى وتوهمهم أنهم ببراعة التشبيه بالمحسوسات يصلون إلى قمة الشعر؛ فهم بهذا الوصف فى غفلةٍ شديدةٍ فى الحقيقة النفسية والشعورية للتصوير الذى «هو من عمل النفس المركبة، من خيالٍ وتصورٍ، وشعورٍ»[٣٠].

---

(٢٨) ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها فى إبداع أبى نواس ص ٢٧، ط/ ١ المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢م.

(٢٩) نعيم اليافى: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٧٥، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨٢م.

(٣٠) عباس العقاد: ساعات بين الكتب ص ٣٠٩.

www.jadidpdf.com

وهكذا يحكم العقاد على الشعر؛ فالشعر الصادق عنده هو الشعر الذاتى الذى لا ينفك يعرض صورة واضحة للشاعر وبيئته، ومن هذا المنطلق راح العقاد يهاجم الشعراء الغيريين على نحو ما فعل مع «شوقى»، و«البارودى»، و«حافظ إبراهيم»، أعنى موقفه من الشعراء الكلاسيكيين، ووسم العقاد شعر شوقى فى الديوان بأنه شعر القشور والطلاء، لأنه لم يلمح وراءه شخصية خاصة.

يقول العقاد فى معرض نقده:

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شىء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، . . . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الأزاهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية»[٣١].

---

(٣١) د/ شوقى ضيف: شوقى شاعر العصر الحديث ص ٨٥ - ٨٦ دار المعارف.

www.jadidpdf.com

ويستمر العقاد فى حملاته الشديدة على شوقى فيقول:

«فى «أحمد شوقى» ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس.

وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله، فمنه ما هو مزيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة، ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه لأنه أشبه شىء بالوجوه المستعارة التى فيها كل ما فى وجوه الناس، وليس فيها وجه إنسان.

ومن هذه الصنعة شوقى فى جميع شعره، فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنسانا اسمه شوقى يخالف الأناسى الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياك العثور عليه، ولكنك قد تجد هنالك خلقا تسميهم ما شئت من الأسماء وشوقى اسم واحد من سائر هذه الأسماء.

وليس هذا بشعر النفس الممتازة، ولا بشعر النفس الخاصة، إن أردنا أن نضيق معنى الامتياز، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذى هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة، وإنما ذلك ضرب من المصنوعات غلا أو رخص على هذا التسويم»[٣٢].

ويمثل العقاد لشعر الشخصية بأبيات ينتزعها انتزاعا من قصيدة طويلة للمتنبى، فيقول:

«... وسوء الظن بالناس شعور يخامر جميع المجربين المحنكين الذين عركوا الزمان وخبروا تقلبات القلوب ونفذوا إلى خبايا السرائر، ولكن المتنبى وحده هو الذى يقول حين يسىء الظن بالناس:

---

(٣٢) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٥٤ الهيئة العامة ١٩٧٥م.

www.jadidpdf.com

ومن عـرف الأيام معـرفتى بهـا وبالناس روى رمـحه غيـر راحم

فليـس بمرحـوم إذا ظفـروا به ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم

وهو كلام طبيعة لا زيف فيها، بل هو كلام تجريب لا شك فيه، ولكنه تجريب المتنبى خاصة دون سائر المطبوعين وسائر المجربين، لأنه الرجل المغامر الطواف الذى عاش فى زمان الدول الدائلة والمطامع الغادرة، ولقى الناس فى ميدان الشح والتربص والمخاتلة وتعود أن يتفلسف فى تسويغ أخلاقه بفلسفة «الطبع» لا بفلسفة الأخلاق ولا بفلسفة العرف، ولا بفلسفة الدين»[٣٣].

ويفرق العقاد بين ما سماه شعر الشخصية وشعر النموذج، ذاهبًا إلى أن شوقى شاعر نماذج، وليس بشاعر النفس البشرية أو الشخصية الإنسانية، ولا يعنى العقاد بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه ويسرد تاريخ حياته كما فهم الشوقيون فى ذلك الحين، وإنما شعر الشخصية هو كلام الشاعر الذى يعبر به عن الحياة كما يحسها هو لا كما يحسها غيره، ولابد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزايا وصفات وتجارب لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه فيها الآخرون، ولابد من أجل هذا أيضا أن يصبح شعره ثروة جديدة تضاف إلى نفوس الأحياء لأنها تفتح لهم فى الحياة جوانب جديدة وتمدهم فى الحياة بأسباب جديدة.

ولكن شوقى يفتقر إلى هذا النوع من الشعر افتقاراً شديداً، فعلى كثرة ما نظم فى مدح الأمير عباس الثانى، لا نعرف فى رأى العقاد من هو الأمير عباس الثانى، ولا نستطيع أن نتعرف على نفسيته ولا على شخصيته من تلك الأوصاف الكثيرة التى يفترض فيها أنها تصفه للناس، وللتاريخ.

«وفى رأى العقاد أن اختفاء الشخصية فى مسرحيات شوقى وفى مدائحه ومراثيه إنما يرجع فى أسبابه النفسية إلى اختفاء الشخصية فى نفسه كما يرجع فى أسبابه الفنية إلى وقوفه عند شعر النموذج، وليس معنى هذا أن العقاد ينكر شعر

---

(٣٣) العقاد: مرجع سابق ص ١٥٦.

www.jadidpdf.com

النماذج كل الإنكار، وإنما هو يعترف به كمرحلة فنية فى تطور الشعر، ولكنها ليست المرحلة التى يقف عندها الشعر فى مسيرته الطويلة الصاعدة، لأنها المرحلة الأقل نضوجا، والأقل قيمة، والتى لا بد لنظرية الشعر فضلا عن نظرية النقد من أن تتخطاها إلى مرحلة أخرى أكثر عمقًا وأبعد مدى، تلك هى المرحلة التى تسمى بشعر الشخصية، والتى وجدت فى العقاد أول رسول لها فى العصر الحاضر، على نحو ما وجد شعر النماذج فى شوقى رسوله الأكبر فى العصر الحديث بل خاتم رسله أجمعين»(٣٤).

وحقيقة الأمر أن العقاد حينما نادى بالذاتية فى الشعر، وسلك فى دروبها كل مسلك، وطفق يجعلها مقياس الشعر الصحيح الصادق كان متأثرًا بالمدرسة الرومانسية فى الأدب والنقد لا سيما المدرسة الرومانسية الإنجليزية، فقد انتقلت إلى دواوين العقاد - بفضل قراءاته الواسعة - تجارب شعرية من تجارب الرومانسيين الإنجليز نذكر منها قصيدة «شلى» الغزلية Emilia Epipsy Chidion التى تأثرها العقاد فى قصيدته: (غزل فلسفى)، وقصيدة «كيتس» عن الشعراء (Ode on the Poets) التى عارضها العقاد فى قصيدته (حظ الشعراء)، وقصيدة «توماس هاردى» (The Two Houses) والتى سجل حوارا بين منزلين، يفخر فيه القديم على الجديد بتجاربه مع السكان الذين تعاقبوا عليه، هذه القصيدة قد وجدت طريقها إلى شعر العقاد فى قصيدته (بيت يتكلم).

وكما استوحى تجارب (عابر سبيل) من «وردزورث» و«هاردى» فقد استوحى موضوع ديوانه (هدية الكروان) من قصائدهم فى وصف القبرة، والبلبل،

---

(٣٤) جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ص ١٥٩ - ١٦٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية ١٩٨١م، وانظر العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٦٤.

www.jadidpdf.com

والوقـواق، واختـار العـقـاد الكروان على غـير عـادة الشـعراء العـرب القـدامى والمحدثين[٣٥].

والمطالع لأعمـال العقـاد الأدبية والنقـدية يمكنه ملاحظة أن العـقاد فى كل إبداعاته الأدبية، والنقـدية، والسياسية، والفكرية، والدينيـة إنما كان يصدر فى كل هذا عن اتجاهات ثلاثة أثرت فيـه أيما تأثير، وملكت عليه لبـه وجنانه، وامتزجت بمشاعره ووجدانه، ودار فى فلكها قلمه ولسانه، هذه الاتجاهات الثلاثة هى **الاتجاه الرومانسى** متـأثرا بالشاعـر الرومانسـى الإنجليـزى «كولردج» Coleridge، وكان العقاد مـعجبا به كل الإعـجاب، وظهر هذا الاتجاه فى إبداعـه الشعرى، **والاتجاه التاريخى** متـأثرا بالناقدين ('سـانت بيف' Sainte Beuve ١٨٠٤م - ١٨٦٩م) و(هيبـوليت تين H. Taine ١٨٢٨م - ١٨٩٣م)، **والاتجاه النـفسى** متـأثرا بمدرسة التحليل النفسى، والتى أسسها «فرويد».

وما من شك فى أن هذه الاتجـاهات قد امتزجـت فى فكر العقاد وثقافـته، وكانت كرحيق الأزهار المختلفة حينمـا يتحول فى بطون النحل إلى شراب مختلف ألوانه فيه شـفاء للناس، وعلى الرغم من هذا الامتزاج فإننا نسـتطيع أن نميز اتجاها جليا قد غلب على الاتجاهين الآخـرين، وطغى عليهما حتى شعر العـقاد نفسه أنه اتجاهه الوحيد ومنـهجه الفريد، هذا الاتجاه هو اتجاه (المنهج النفـسى) لا سيما فى كتبه ومـقالاته النقدية، حتى فى عبقـرياته لم يسلم العقاد من تناول هذا المنهج فى دراسة وتحليل شـخصـيات إسلامـية مـثل أبى بكر، وعمر، وعـلى، وخالد... وغيرهم.

---

(٣٥) إبراهيم عبـد الرحمن محـمد: تراث جـماعة الديوان النقـدى (أصوله ومصـادره قراءة مقارنة) ص ١٥٢ مقال بمجلة فصول المجلد الثالث العدد الرابع ١٩٨٣م.

www.jadidpdf.com

طه حسين والمنهج النفسى:

وما لاحظناه على العقاد من تعدد الاتجاهات لديه وتنوع المشارب الثقافية يمكننا ملاحظته أيضا على غيره، فهذا عميد الأدب العربى الدكتور «طه حسين» قد تعددت روافد الثقافة لديه، وتنوعت المناهج والاتجاهات فى بناء صرح فكره العتيد، وتنقل بين المناهج المتنوعة فى النقد ينهل منها حيث يشاء.

بدأ «طه حسين» آراءه النقدية فى جريدة (العلم) منذ عام (١٩١٠م)، وكان نقده فى تلك الآونة انطباعيا لغويا يتناول جزئيات العمل الأدبى، ويبدو ذلك فى نقده للشاعر «حافظ إبراهيم»، و«مصطفى لطفى المنفلوطى» فى كتابه (النظرات) وهو فى هذا النقد اللغوى كان متأثراً بأستاذه «سيد بن على المرصفى» الذى أحبه طه حسين كل الحب فيقول: «حب الأستاذ ودرسه قد أثرا فى نفسى تأثيرا شديدا، فصاغاها على مثاله، وكونا لها فى الأدب والنقد ذوقا على مثال ذوقه.

إيثار للبدوى الجزل على الحضرى السهل، وكلف بمناحى الإعراب فى فنون القول، ونبو عن تكلف المولدين لأنواع البديع وانتحالهم لألوان الفلسفة والمنطق، وبغض شديد لحكم الضرورة فى الشعر، وللفظ السهل المهلهل يقع بين الألفاظ الجزلة الفخمة إلى غير ذلك مما هو إلى مذهب القدماء من أئمة اللغة ورواة الشعر أدنى منه إلى مذهب المحدثين من الأدباء والنقاد.

كل قديم فى هذا المذهب جيد خليق بالإعجاب لرصانته ومتانته، وكل جديد فيه ردىء سفساف لحضارته وهلهلته، فإذا كان من المحدثين من أخذ نفسه بمذاهب القدماء، فسلك مسالكهم وتأثر خطاهم فهو حقيق أن نقرأه وننظر فيه، وإلا فدرسه لألسنتا فساد، ولملكاتنا كساد، وعلينا أن نلقى بيننا وبينه من الصد والإعراض حجابا صفيقا»(٣٦).

---

(٣٦) طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٥ - ٦ الطبعة التاسعة. دار المعارف. القاهرة.

www.jadidpdf.com

وفى الواقع لم يستمر «طه حسين» على افتتانه بمذهب «المرصفى» لا سيما بعد سفره إلى فرنسا، وتأثره «بسانت بيف»، و«هيبوليت تين»، و«جول ليميتر»، و«برونتيير» وغيرهم من النقاد الأوروبيين.

ومن أجل ذلك نراه يعلن ثورته على النقد التقليدى اللغوى الجامد، والذى كان يفضله فى مرحلة من مراحل حياته؛ يقول «طه حسين» فى مقدمة كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء): «مذهب الأستاذ المرصفى نافع النفع كله إذا أريد تكوين ملكة فى الكتابة وتأليف الكلام، وتقوية الطالب فى النقد وحسن الفهم لآثار العرب، وليس يريد الأستاذ أكثر من ذلك، ولكن هذا المذهب وحده لا يكفى لإجادة البحث عن الآداب، وتاريخها على المنهج الحديث»[٣٧].

ومن ثم يحاول «طه حسين» تطبيق المنهج التاريخى الذى استوحاه من الناقدين «سانت بيف» و«هيبوليت تين» على بعض أعماله، ثم لم يقنع بهذا المنهج وحده فيتمنى لو جمع كل المناهج فى منهج واحد فيقول:

«وفى الحق أن الناقد لا يقنع بما كان يقنع به «سانت بوف»، أو «تين»، أو «جول لمتر» أو غيرهم من النقاد، وإنما يود لو استطاع أن يوفق إلى هذا كله، ويستخلص منه غرضا شاملا يطلبه ويسمو إليه حين ينقد، فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب، وعصره وفنه»[٣٨].

يتضح مما سبق أن «طه حسن» كان يرغب فى التوفيق بين أكثر من اتجاه أو منهج، وهذا ما نلاحظه فى أكثر أعماله النقدية.

فعلى الرغم من اهتمامه بالنقد اللغوى فى بداية حياته إلا أنه ارتضى المنهج التاريخى فى معظم مؤلفاته على نحو ما رأينا فى كتابه (فى الأدب الجاهلى) وكتابه

---

(٣٧) المرجع السابق ص ٧.

(٣٨) طه حسين: حديث الأربعاء ج٢ ص ٥٣ الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف. القاهرة.

www.jadidpdf.com

(مع المتنبى)، وقد مزج الدكتور «طه حسين» المنهج التاريخى بالمنهج الفنى فى كتابه (من حديث الشعر والنثر)، وكذلك كتاب (حديث الأربعاء).

وإذا كنا بصدد الحديث عن المنهج النفسى فإننا لن يعوزنا الدليل على وجود هذا الاتجاه فى كتابات «طه حسين» لا سيما كتابه (مع أبى العلاء فى سجنه) الذى يكاد يكون حديثا نفسيا يسجل فيه تأثراته الخاصة من مصاحبة أبى العلاء، وفى الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسى وراء «اللزوميات» عند أبى العلاء، والتى يشق فيها أبو العلاء على نفسه فيلزم ما لا يلزم من القوافى، وينظم فيها على جميع الحروف، ومنها الصعب الذى لا يرد فيه الشعر، ويتكلف فى ذلك تكلفا ظاهرا يفسد الشعر إفسادا، ويرجع هذا كله إلى الفراغ وقسوته، وعبث الشيخ بهذه الصعوبات لتمضيته فيقول:

«وكانت نتيجة لزومى للشيخ آناء الليل وأطراف النهار شهرا أو بعض شهر هى هذه التى أريد أن أصورها لك، وأعرضها عليك، وأول ما أواجهك به من ذلك، وأنا أقدر أنك ستلقاه منكرا له ثائراً عليه، وهو أن اللزوميات ليست نتيجة الجد والكد، وإنما هى نتيجة العبث واللعب، وإن شئت فقل: إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ، ونتيجة جد جر إليه اللعب، ولأوضح ذلك بعض التوضيح فقد أهدئ من ثورتك، وأحول إنكارك إلى إقرار واعتراف.

فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن كم يكون من سنة ومن شهر ومن أسبوع ومن يوم ومن ساعة، وقدر أنك اضطررت إلى أن تلزم سجنا من السجون، وليكن هذا السجن دارك التى رتبتها كما تريد وتهوى أثناء هذا الدهر الطويل فهل تتصور احتمالك للإقامة فى هذا السجن أثناء هذه الأعوام المتصلة فى حياة مطردة مستوية، يشبه بعضها بعضا كما يشبه الماء الماء؟!

وهل تقدر أن القوانين المدنية الحديثة حين أرادت أن تشق على المجرمين وتلائم بين جرائمهم الشنيعة وآثامهم القبيحة، وما تترك هذه الآثام والجرائم فى حياة الأفراد والجماعات من آثار ليست أقل شناعة وقبحا، وبين العقوبات المتكافئة

www.jadidpdf.com

لها، الرادعة لهم ولأمثالهم فقد فرضت السجن مع الفراغ ومع العمل اليسير أو الشاق آمادا تختلف طولا وقصرا ولكنها لا تبلغ نصف هذا الدهر الذى لزم فيه أبو العلاء سجنه بل لعلها لا تتجاوز ثلثه فى أكثر الأحيان؟

ومن الحق أن أبا العلاء لم يقبض عليه، ولم يفرض على نفسه الراحة المتصلة، والفراغ المطلق، فما أظنه كان يستطيع أن يحتمل ذلك أو يصبر عليه، ولكنه كان يقرأ كثيراً ويملى كثيراً، ويلقى التلاميذ والطلاب والزائرين فيتحدث إليهم ويسمع منهم، ولكن هذا كله على كثرته وتنوعه لا يستطيع أن يملأ وقت الشيخ، ولا أن يغير ما فيه من التشابه والاستقرار والاطراد، ولم يكن أبو العلاء ينفق وقته كله مع الناس قارئًا أو ممليًا أو متحدثًا، وإنما ينفق بعض هذا الوقت فى هذه الأعمال، وينفق بعضه الآخر فارغا لنفسه خاليا إليها، ولعل الوقت الذى كان يفرغ فيه إلى نفسه، ويخلو فيه إليها أن يكون مساويًا له أو أن يكون أقل منه شيئا، وهو قد كان على كل حال وقتا طويلا يتكرر فى كل يوم دون انقطاع لا أثناء عام أو أعوام، بل أثناء عشرات الأعوام، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه شغل عنها بالحديث إلى زوجه أو بمداعبة بنيه، وما أحسبه كان يتحدث إلى خادم فبطيل الحديث، وما أرى إلا أن خادمه كان ينصرف عنه إذا انصرف الناس، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج إلى الترتيب، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه يستطيع أن يقطع الوقت بالقراءة؛ فهو لم يكن يقرأ إلا إذا وجد قارئًا لأنه كان كما حدثنا مستطيعا بغيره، ولم يكن يكتب أيضا لنفس السبب، وما أرى أنه عرف الكتابة والقراءة التى يعرفها أمثاله من المكفوفين. . . كان إذن يخلو إلى نفسه وإلى وقته ولا يجد من الناس ولا من القراءة ولا من الكتابة ولا من أى عمل من الأعمال اليدوية ما يعينه عليها، وما أرى أنه كان كثير النوم، وإنما كانت حياته القانعة الخشنة خليقة أو تؤرقه، أو أن تجعل حظه من النوم قليلا.

فماذا كان أبو العلاء يصنع أثناء ساعات الفراغ تلك التى كانت تفرض عليه فى كل نهار وفى كل ليل، وفى كل أسبوع، وفى كل شهر وفى كل عام أثناء نصف قرن؟

www.jadidpdf.com

كان يفكر . . ولكن يفكر فى ماذا؟ يفكر فيما كان قد حصل من علم وأدب وفلسفة، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك، وفيما كان يتهيأ لإملائه منه على الطلاب والتلاميذ.

ونحن نعرف أن غير أبى العلاء من الأدباء والفلاسفة والمعلمين والمبصرين قد شغلوا بالتفكير وبالإنشاء وبالتعليم، قرءوا وفكروا فيما قرءوا، وأملوا واستعدوا للإملاء، وأنشئوا وجدوا فى الإنشاء ولكن هذا كله لم يملأ أوقاتهم، ولم يشغلهم عن الحياة الاجتماعية ولا عن المنزلية الخاصة، ولم يحرمهم الاستمتاع بما أبيح لهم من طيبات الحياة، بل لم يرد بعضهم عن الاستمتاع بما حرم عليهم من سيئات الحياة، فهم قد وجدوا الوقت للتحصيل والإنتاج والمشاركة فى الحياة الاجتماعية والمنزلية، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقات للفراغ والراحة، فما ظنك برجل كأبى العلاء قد صُرِف عن الحياة الاجتماعية، وعن الحياة المنزلية، وعن طيبات الحياة وسيئاتها، وكف بصره فلم يشغله حتى النظر إلى ما حوله من الأشياء؟ إذن فقد كانت أوقات الفراغ لأبى العلاء طويلة شاقة أطول مما يستطيع، وأشق مما يطيق، ولم يكن له بد من أن يستعين على هذه الأوقات بما يسليه ويلهيه فى براءة للنفس ونقاء للقلب، وطهارة للضمير حتى يدركه النوم وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون، وبماذا تريد أن يتسلى ويتلهى فى براءة وطهارة ونقاء، وفى خلو إلى النفس وانقطاع عن الناس واستغناء عنهم أيضا؟ لا بد له أن يلتمس التسلية والتلهية عند نفسه، وعند نفسه وحدها، وقد فعل، فاستجابت له ذاكرة قوية، وحافظة نادرة، وعقل ذكى بعيد آماد التفكير، فأما ذاكرته أو حافظته فقد وجد فيها ما سمع من الشيوخ، وما قرأ فى الكتب، وما روى من الشعر وما وعى من الأخبار والآثار، وأما عقله فقد وجد فيه ما حصل من العلم على اختلاف ألوانه، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقصاء الأشياء والنفوذ إلى أعماقها.

ونظر أبو العلاء فرأى نفسه بين الألفاظ التى لا تكاد تحصى، وبين هذه المعانى والآراء التى لا تكاد تحصى أيضا، ولم يجد معه إلا هذه المعانى وتلك

www.jadidpdf.com

الألفاظ، ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة لا يطاق احتمالها، ولا يمكن الصبر عليها، فما قيمة ما حفظ من اللغة، وما قيمة ما حصل من العلم إذا لم يعيناه على قطع أوقات الفراغ هذه؟

غيره من الناس يلعب النرد والشطرنج، ويضرب فى الأرض، ويلم بالمجالس والأندية، ويجد فى كسب القوت، ويستمتع بألوان اللذات، وليس هو فى شىء من هذا، فلم لا يلعب بهذه الألفاظ؟ ولم لا يلعب بهذه المعانى؟ ولم لا يتخذ من الملاءمة بينهما على أكثر عدد ممكن من الأوضاع والأشكال والضروب سبيلاً إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ؟

أما أنا فما أشك فى أنى لم أخطئ، ولم أخدع نفسى حين اعتقدت أنى شهدته يعبث بالألفاظ والمعانى ألوانا من العبث، لأنه لم يكن يستطيع أن يصنع غير هذا، ألوانا من العبث كثيرة الاختلاف، نثر مرسل، ونثر مسجوع، وشعر حر، وشعر مقيد، والشعر الحر هو الذى يقوله الناس جميعا فيلتزمون أوزانه وقوافيه المعروفة، والشعر المقيد هو الذى يقوله أبو العلاء فيلتزم فيه ما لا يلزم، وهو لا يلتزم ما لا يلزم فى القافية وحدها، وإنما يلتزم ما لا يلزم من المعانى أيضا، وهو لا يلتزمها فى المعانى التى أودعها ديوان اللزوميات فحسب، وإنما يلتزمها فى المعانى التى أودعها كتاب (الفصول والغايات) أيضا»[٣٩].

* * *

(٣٩) نقلا عن كتاب (النقد الأدبى أصوله ومناهجه) للأستاذ سيد قطب ص ٢١٠ - ٢١٣.

www.jadidpdf.com

أهم الانتقادات التى وجهت للمنهج النفسى

إن مما لاشك فيه، أن مدرسة التحليل النفسى قدمت للأدب والفن خدمات جليلة، وحققت للنقد مكسبًا منهجيًا جديدًا، إذ فتحت أمامه آفاقًا واسعةً فى تعمق الصور الفنية، وزودته بمفاتيح سيكولوجية لتحليل شخصيات الأدباء والفنانين؛ فهى من هذه الناحية ذات فضلٍ كبير لا ينكر، فى إرساء قواعد نظرية النقد النفسى.

غير أن لهذا المنهج فى دراسة الأدب ونقده آثارًا سلبية واجهت انتقادات كثيرة وهى انتقادات لا تبطل منهج التحليل النفسى من أساسه بقدر ما تسعى إلى مناقشته وإثرائه، ذلك أن دراسة عملية معقدة غامضة كعملية الإبداع الفنى بوسائل تجريدية وفرضيات تخمينية، يكون مآلها التعقيد والغموض أيضًا، ثم إن هذا المنهج سلب أهم حق للأعمال الأدبية والفنية، وهو الحق الجمالى والاجتماعى، حين حصر اهتمامه فى دراسة شخصيات الفنانين على حساب الأثر الفنى؛ فكانت المعالجة فى النهاية معالجة «إكلينيكية» أو «عيادية»؛ لأن الأساس الذى انطلق منه أساس طبى.

ومن المآخذ التى أخذت على هذا المنهج أن أصحابه يعتقدون أن الفن أو الإبداع الأدبى إنما يشبه الحلم، والحقيقة أن الفن مختلف فى قيمته عن الحلم من حيث أن الفنان أو المبدع بشكل عام يسيطر إلى حد ما على إنتاجه، أما الحالم فلا سيطرة له على حلمه، فالحلم يمكن أن يكون إفشاءً إجباريا، أما الفن فهو تعبير مركب، وقد تنبه إلى هذا النوع من التمييز كلا من «ليونيل ترلنج» Lionel Trilling، و«كينيث بيرك» Kenneth Burke، بالإضافة إلى أمور أخرى مرتبطة بذلك فى عدد من المقالات كانت تهدف إلى التعريف بمجالات علم النفس وحدوده عند كل من الكاتب والنقاد(٤٠).

---

(٤٠) د/ إبراهيم حمادة: مقالات فى النقد الأدبى، ص ٦٠.

www.jadidpdf.com

وقد أشار الدكتور صلاح فضل إلى أهم الانتقادات التى وجهت إلى أصحاب هذا المنهج، وحدد هذه الانتقادات فى ثلاث نقاط[٤١]:

(١) إن بؤرة الاهتمام فى هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس الإنسانية، وإن الإبداع والأدب يوصفان كأمثلة ونماذج للكشف عن هذه الحقائق، بمعنى أنه كما كان اللغويون القدماء يستخدمون الشعر - مثلا - كشواهد على قواعدهم النحوية، فإن علماء النفس المحدثين يستخدمون الشعر وغيره من أشكال الأدب كشواهد على مبادئهم وقواعدهم النفسية، فتصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامش موضح لمنظور علمى يرتبط بدراسة النفس الإنسانية بتجلياتها المختلفة، ومجرد شاهد على بعض الحالات التى توصف بأنها شاذة.

(٢) إن أدوات التحليل والإجراءات التى تستخدم المنظور النفسى غالبا ما تنجح فى إضاءة قطع متناثرة، وأجزاء يسيرة من النص الأدبى.. هى تلك القطع والأجزاء التى تتجلى فيها عمليات الإسقاط أو الإشارات للحالات النفسية المتعددة، أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطنى لشخصية المبدع، مما لا يمثل فى جملته إلا نسبة ضئيلة من العمل الأدبى ذاته، فأقصى ما يصل إليه التحليل النفسى هو أن يشرح بعض الاختبارات التصويرية، أو يفسر بعض الإشارات الأدبية، أما أن يلقى بضوئه على جملة النص بأكمله فهذا ما لا يحدث فى كل الحالات.

معنى ذلك أن قصارى ما يبلغه المنهج النفسى لتحليل الأعمال الأدبية إنما هو إضاءة بعض المناطق الخاصة فى العمل الأدبى، تاركا بقية المناطق - وهى الغالبية - فى الظل؛ لأن فهمها وتفسيرها لا ينتمى لهذا المجال، ولا تفلح معها أدواته.

---

(٤١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. ميريت للنشر. القاهرة ٢٠٠٢ ص ٧٢ - ٧٤.

www.jadidpdf.com

(٣) والنتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليل النفسى تتمثل فى عدم إمكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسى من ناحية، والإبداع ذاته من ناحية أخرى، بمعنى أننا لا نستطيع القول أنه كلما تحقق هذا العامل النفسى أنتج لدينا ذلك المظهر الإبداعى المتمثل فى الأعمال الأدبية.

إن عدم إمكانية الربط السببى بين الظواهر يجعل حصرها فى النطاق النفسى نوعا من التعسف غير المبرر، بمعنى أن آلافا من الناس يتعرضون لحالات التوتر الداخلى الشديد، لحالات الكبت.. لحالات العصاب.. الخ.. لكن عددا قليلا منهم هم الذين يبدعون أعمالا أدبية، الأمر الذى يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطا غير علمى وغير سببى، ويجعل شرح الحالات النفسية تفسيرا غير كاف للظواهر الإبداعية وغير مقنع».

تلك كانت بعض المآخذ والانتقادات التى وجهت صوب منهج التحليل النفسى.

* * *

www.jadidpdf.com

الفصل الرابع
المنهج الأسطورى

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الرابع

المنهج الأسطورى

ينطلق المنهج الأسطورى فى النقد الأدبى من فكرة مركزية تسمى: «الأنماط العليا»، أو «النموذج البدائى» تستمد مرجعيتها الأساسية من مفهوم «الذاكرة الجمعية»، أو «اللاوعى الجمعى»، الذى يمثل الحامل الرئيسى لنظرية «يونج» (Jung» فى التحليل النفسى، والذى يعنى أن ثمة أنماطا أولية ما تزال تمارس تأثيرها فى هذه الذاكرة منذ فجر التاريخ إلى اليوم.

نشأ هذا المنهج وترعرع بين أحضان علوم ثلاثة كان لها أكبر الأثر فى نشأته وتطوره، فقد كان وليد مدرسة التحليل النفسى، وأثرا مباشرا من آثارها، وامتدادا طبيعيا لها على درب البحث فى النفس الإنسانية وما تنتجه من آثار أدبية وفنية، ومحاولة تفسير هذه المنتجات فى ضوء النظريات العلمية الحديثة.

وتغذى على ما أثمرته الدراسات الأنثروبولوجية، وشرب من ماء الفلسفة الرمزية، ومن أجل هذا نراه منهجا ذا ملمح خاص، فهو وسيط بين منظومة المناهج السياقية فى النقد الأدبى (المنهج التاريخى - المنهج الاجتماعى - المنهج النفسى - المنهج الأسطورى)، ومنظومة المناهج الحداثية (البنيوية - الأسلوبية - السيميولوجية - التفكيكية - علم النص).

إن الأساس الذى قام عليه هذا المنهج يتمثل فيما عرف «باللاشعور الجمعى»، الذى نادى به «كارل جوستاف يونج» وهو أحد تلاميذ «فرويد» ورفيقه على الدرب لكنه اختلف عن أستاذه فى بعض الآراء، وانفرد بآراء جديدة كانت مبعثا لمدرسة جديدة ومنهج فريد متميز.

كان «فرويد» يرى أن الإنسان فى أى مجتمع مهما كان متحضرا تنتابه نزوات غريزية ونزعات فطرية لكنه بحكم القانون، والدين، والأخلاق والعادات

www.jadidpdf.com

والأعراف مضطر إلى كبت هذه النزوات حتى يستطيع التكيف مع مجتمعه، فتنتقل هذه النزوات إلى عالم اللاشعور، وتسمى عملية الانتقال هذه بعملية (الكبت) Re-pression»، غير أن هذه الرغبات غير المسموح بها، تبقى ويؤثر بقاؤها على الشعور.

واعتبر «فرويد» أن أهم غريزة من هذه الغرائز المكبوتة هى غريزة «الجنس» وهى من أقوى الغرائز على حد زعمه، وجعلها «فرويد» محور اهتمامه، وبؤرة انطلاقه إلى تفسير بعض الأعمال الأدبية والفنية، وقد يحدث لهذه الغريزة ما يعرف بالتسامى، فتظهر العواطف النبيلة والمشاعر والأحاسيس الدينية، وكل ما يتعلق بالروح.

لكن تلميذه «كارل يونج» رأى أن «المشاعر والأحاسيس الدينية والعواطف المتعلقة بالروح حين تفسر كلها بأنها ليست سوى رغبات جنسية مكبوتة ثم تسامت إنما يعادل تفسير العلماء بأن الكهرباء ليست سوى شلال ماء أحضره شخص ما ثم وضعه فى أنبوبة من خلال «توربين»، أو بعبارة أخرى «إن الكهرباء ليست سوى شلال ماء ممسوخ حضاريا نقل عبر أسلاك»[1].

وأكد «يونج» أن اللاشعور الفردى الذى اكتشفه «فرويد» غير كاف لتفسير كثير من الظواهر والرؤى والخيالات، فالرؤى الأسطورية مثلا لا يمكن تفسيرها والبحث عن جذورها فى ضوء اللاشعور الفردى؛ لأن هذه الرؤى تنبعث من الدماغ على وجه التحديد، وليس من بقايا ذاكرة فردية، ولكنها موروثة عبر التاريخ البشرى، وهذه الوراثة النفسية تسمى «باللاشعور الجمعى» وهى مقابلة للوراثة «البيولوجية» و«المورفولوجية» وتكون متحدة عند أفراد الكائن البشرى جميعا بغض النظر عن تباعد المجتمعات واختلاف البلدان.

---

(١) عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ص ١٥ ط دار المناهل - بيروت - لبنان ١٩٨٧م.

www.jadidpdf.com

ومن ثم توصل «يونج» إلى مفهوم جديد، وهو مفهوم «اللاشعور الجمعي» (Collective Unconscious) الذى تأسست عليه المدرسة النمطية أو الأسطورية، ويعرفه «يونج» بأنه هو «الذى كمن فى أنسجة الدماغ فلا يكشف عن وجوده الحى إلا عبر مجال الرؤيا الإبداعية لأنه فوق فردى، يظهر عند الإنسان المبدع فى رؤى الفنان، ووحى المفكر، وتجربة المتصوف»[٢].

ولهذا نجد «يونج» يركز على الإبداع الفنى بصفة خاصة، ويقسمه إلى نوعين:

«النوع الأول: السيكولوجى، وهو الذى يعالج مواد مستمدة من مجال الشعور الإنسانى مثل دروس الحياة، الصدمات العاطفية، تجارب الحب، أزمة المصير الإنسانى، وهذه الموضوعات يرتفع بها الفنان بعد أن يتمثلها نفسيا من مستواها العادى إلى مستوى التجربة الشعرية ويمنحها التعبير الذى يهب قارئها صفاءً أكثر، وعمقا أعظم لبصيرته الإنسانية.

وقد سمى «يونج» هذا النوع من الإبداع الفنى (سيكولوجى) لأنه لا يتجاوز فى فاعليته حدود المقبول النفسى؛ ذلك لأن كل ما يشتمل عليه هذا النوع - سواء أكان تجربة أم تعبيرا فنيا - إنما يندرج تحت باب ما يمكن فهمه، بل إن التجارب الأساسية برغم كونها لا معقولة لا تتسم بشىء من الغرابة، فهى تبدو مألوفة منذ البداية، الهوى والقدر المحتوم، التسليم بصروف الدهر، الطبيعة الأزلية بجمالها وجلالها.

أما النوع الثانى: فيسميه الإبداع الكشفى Visionary، والتجربة فيه ليست تجربة عادية، إنها شىء غريب يستمد وجوده من أغوار النفس الإنسانية، تجربة أزلية تفوق كل قدرة بشرية على الفهم، الفنان معرض للخضوع لها، والإذعان لسلطانها، وتظهر قيمة هذه التجربة وقوتها فى ضخامتها لأنها تولد من الأعماق

---

(٢) المرجع السابق. ص ١٤.

www.jadidpdf.com

السرمدية جبارة شاذة متشعبة الجوانب، فهذا النوع من الإبداع يستمد تجاربه من اللاشعور الجمعى، ونجد هذه الرؤى فى (راعى هرمس) لدانتى، وفى الجزء الثانى من (فاوست) لجوته، وفى (الفيض الديونيزى) لنيتشه، وفى (خاتم نيبلونجن) «لفاجنر»، و(الربيع الأوليمبى) لشبتلر، وشعر «وليم بليك»، كما نجدها فى شطحات «جاكوب بويهم» الشعرية، وتوجد على نحو أكثر إثارة عند «رايدر هجارد»، فقد أمدته التجربة الأولية بالمادة اللازمة فى روايته (هى)... وربما امتدت قائمة هذه الأعمال إلى أكثر من ذلك.

إن ما تظهره الرؤى فى هذا النوع من الأدب هو من تلك الصور المخزونة فى ذلك النسق النفسى الذى شكلته عوامل الوراثة والمسمى «باللاشعور الجمعى» تلك الصور ذات الصيغة البدائية التى تنحدر من طقوس بدائية قديمة، أو من مكرورات أسطورية نسجت فى ثوب جديد، والفنان حين يفعل ذلك يستعيد تلك الصور إنما يتسلل إلى رحم الحياة التى يقر فيها الجميع، والتى تشكل إيقاع الوجود الإنسانى، فتهيئ للفنان أن يصل بأحاسيسه ومشاعره للإنسانية جمعاء؛ لأنه يستمد حيوية إبداعه من حيوية الجنس البشرى، ومن هنا يصبح العمل الأدبى الناتج رسالة إلى الإنسان فى جميع أجياله؛ لأن الفنان إنسان جمعى يحمل اللاشعور البشرى، ويشكل الحياة النفسية اللاشعورية للجنس الإنسانى»[٣].

إن اللاشعور الجمعى يفترض وجود غرائز وعوامل فطرية قبلية يتأثر بها النشاط الإنسانى؛ فالإنسان يستبقى لاشعوريا المناطق المعرفية ما قبل التاريخية والتى عبر عنها بشكل غير مباشر فى الأسطورة، وهذا ما يفسر الميل إلى القصص الأسطورى.

وإذا كان اللاشعور الفردى أو الشخصى يتكون غالبا من العقد، فإن اللاشعور الجمعى يتكون من الأنماط العليا، أو النماذج البدائية، وهى تلك الصور

---

(٣) المرجع السابق ص ١٩ - ٢١ بتصرف.

www.jadidpdf.com

الكونية التى وجدت منذ أزمنة بعيدة الغور لا يدركها حصر، وهذه الصور البدائية متعددة متنوعة لا تظهر فى أحلام الأشخاص أو فى الأعمال الأدبية إلا عندما تتشكل حياة الشعور وتتقولب فى موقف أحادى غير حقيقى عندئذ تتحرك هذه الصور بالفطرة فتبدو فى أحلام الأفراد، ورؤى الفنانين، أو العرافين، لكى تعيد التوازن النفسى للعصر.

لقد عاشت تلك الصور فى اللاشعور الجمعى، ولكنها انبثقت من خلال الفرد مثلها فى ذلك مثل التنفس، فالتنفس يحدث فى كل فرد، ولكننا لا نستطيع تفسيره على المستوى الفردى، والصور الميثولوجية ليست ممتلكات فردية، وإن كانت تنبعث من خلال الفرد ولكنها تستحوذ على البشر أكثر من كونهم يستحوذون عليها.

وهكذا تصبح هذه الصور وصولا، عن طريق الفنان المبدع والشاعر الملهم، إلى أعمق أعماق النفس، حيث يغادر عالم الفرد ليصل إلى الأرضية المشتركة للبشر جميعا، فليس ثم سوى العالم بكل بساطته وتجرده من كل طابع شخصى فردى مثلما نحلل المواد المكونة لجسم الإنسان فتعود إلى مادة الكربون التى تشكل جميع الأجسام، وهنا نجد عبر الرموز الأسطورية أن العالم يتكلم، وكلما ازداد الرمز عمقا كلما كان أقرب للعالمية والشمول الإنسانى فتتذكر عبارة «جيرهارد هوبتمان» (Gerhard Hauptman): «إن الشعر يطلق خلال كلماته رنين الكلمة البدائية الأولى»(٤).

ويقسم «كارل يونج» الأنماط العليا إلى مرتبتين: الأولى: الأنماط العليا الشخصية «Personalities» وهو ذلك النوع من الأنماط التى يمكن أن تجرب مباشرة فى شكل شخصى، كالظل The shadow، والنفس Anima، والحكيم

---

(٤) Jung: The Spirit in Man, Art, and Literature, Trans by: R.E.Hull,Bantheon Books NewYork,1960, p:80 وانظر: «المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى» ص ٢٤.

www.jadidpdf.com

Wise old man، والثانية: يسميها أنماط التحول «Archtypes Transformation»، وهذه الأنماط رموز حقيقة وأصيلة لا يمكن تفسيرها كعلامات Signs، أو مجازات Allegories، إنما هي رموز غامضة حبلى بالمعانى والدلالات التى لا تنضب ولا تنفد.

تلك هى الأنماط العليا، والظواهر المصاحبة لها كما وضحها «يونج» وتشكل هذه الأنماط أحد الأسس التى قام عليها التفسير النمطى أو التفسير الأسطورى الذى أصبحت مهمة الناقد فيه إنسانية فى المقام الأول، فالناقد لا يكتفى بمجرد البحث عن جماليات العمل الفنى، ولا يقنع بشرحه وتفسيره ولا يرضى بإيجاد الروابط بينه وبين صاحبه أو أحوال مجتمعه، ولكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضى الثقافى والاجتماعى والإنسانى لهذا العمل الإبداعى.

«وإذا كان «كارل يونج» قد اكتشف من الناحية «الأمبريقية» كما هائلا من الصور المتماثلة فى الرؤى الكشفية، والأحلام، والأساطير، أو المكرورات وخيالات المبدعين تظهر فى كل الأزمنة، وفى جميع الأماكن بحيث تشمل الكون كله فى سائر عصوره، وبين أفراد لا تربطهم رابطة مما أكد لديه أن هذه الصور لا تنتشر عن طريق الهجرة، أو اللغة، أو الاقتراض، بل قد تكون هذه الصور مستقلة عن كل معرفة تقليدية فردية مكتسبة، الأمر الذى دفعه إلى افتراض وجود تلك الذاكرة البشرية اللاشعورية الضخمة التى تحوى تجارب الأسلاف، وموروثات العصور الموغلة فى القدم، ليؤكد أن الإنسان الحديث مهما بلغ من تحضر فما زال سلفه البدائى يكمن فى أعمق أعماق نفسه، فإن علماء الأنثروبولوجيا الذين اهتموا بدراسة المجتمعات الإنسانية على اختلاف ثقافتها وبيئاتها وأنصبتها من التخلف أو التحضر من قبله متبعين فى ذلك المنهج التطورى المقارن، قد تجمعت لديهم أيضا كميات هائلة من المواد والموروثات المتماثلة تتضمن العادات والتقاليد والمعتقدات والطقوس والأنظمة والأفكار تشبه فيها أكثر الشعوب بداوة أرقاها تحضرا، ومع هذا التباعد بين المجتمعات يصبح تفسير هذا التشابه بالهجرة تفسيرا قاصرا، كما

www.jadidpdf.com

أن وحدة الأصل لا تنهض دليلا عليه، ولا يقوم اقتراض مجتمع من آخر تعليلا معقولا له لانعدام وجود روابط أو صلات ثقافية بين هذه المجتمعات»[٥].

ومن ثم كان لزاما على أصحاب المنهج الأسطورى الاستفادة والاعتماد على ما توصل إليه علماء الأنثروبولوجيا من طقوس ومعتقدات وعادات للمجتمعات البدائية، واستخراج هذه المعتقدات والأساطير من أعمال الأدباء والشعراء القدامى والمحدثين.

ولما كان هذا المنهج يعتمد فى أصوله على الأسطورة وجب أن نشير إلى معناها، أو وضع تعريف محدد لها.

تعريف الأسطورة:

تتعدد تعريفات الأسطورة تعددًا واسعًا، بسبب تعدد منطلقات الدرس الأسطورى وغاياته وتداول المصطلح فى مختلف مجالات العلوم الإنسانية، أى صلته بما يسمى: «الحضور الكلى» فى المعرفة، أو «الدراسات البينية» التى تعنى تردد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفى.

ومن اللافت للنظر أن ثمة تباينًا، أحيانًا، بين تلك التعريفات، يمتد ليشمل الباحث الواحد أحيانًا أيضا، وغالبا ما يكون لكل تعريف دوره الوظيفى، بحيث يطوعه هذا الباحث أو ذاك، أو يلوى عنقه، لصالح الحقل المعرفى الذى يشتغل فى مجاله.

ومهما يكن من أمر هاتين السمتين المميزتين لمجمل اتجاهات الدرس الأسطورى، التعدد والتباين، فإن ثمة قاسمًا مشتركًا يجمع بينها جميعًا، هو أن الأسطورة: «رواية أفعال إله أو شبه إله.. لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام

---

(٥) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى. ص ٣٨.

www.jadidpdf.com

اجتماعى بذاته أو عُرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها»، أو هى «مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كى ينظم تجربة حياته فى وجود غامض خفى إلى نوع ما من النظام المعترف به». وقد اشترط «جريمال (Grimal)» لتسمية مغامرات العقل الأولى بالأساطير أن تكون تلك المغامرات حول تكوين العالم وولادة الآلهة، أى: «الأساطير التيوجونية» (المتعلقة بنسب الآلهة)، أو «الأساطير الكوسموجية» (المتعلقة بنشأة الكون).

وغير خافٍ ما يضمره هذا الحد لدى «جريمال» من دلالة على المعطى الأساسى للأصل الإغريقى لكلمة «Myth» التى كانت، فى نشأتها الأولى، تعنى: الحكاية المقدسة، أى الحكاية التى تروى تاريخًا مقدسًا، أو حدثًا جرى فى الزمن البدائى، وتعلل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها كائنات عليا، اتصفت أفعالها بالقدسى والخارق(٦).

فالأسطورة إذن هى خلاصة تجارب حضارية متعددة، وحصيلة أجيال متتالية، وهى جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة، والأسطورة أيضا رمز، يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة، وفى الأسطورة أيضا تكمن صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات، وبكل الألوان والاتجاهات، لأنها من صنع الناس، ولأن كل عصر يضيف إليها شيئا يتواءم مع تفكيره وحسه، والأدب قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل، لأن الأديب أو الشاعر هو الأقدر على استيعاب تلك الصور، وبلورتها بعد أن يضيف إليها شيئا من خياله الخاص.

---

(٦) انظر: مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة ص ١٠، وانظر أيضا: د. نضال الصالح: النزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة، ص ١٢، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠١.

www.jadidpdf.com

أهم نقاد هذا المنهج فى الغرب

اعتمد نقاد المنهج الأسطورى على علم النفس متمثلا فى آراء «يونج»، وعلى دراسة علوم الإنسان (الأنثروبولوجيا) بما قدمته من ثروة طائلة من الأساطير البدائية والعادات والمعتقدات للشعوب فى فجر التاريخ، وكذلك استند على علوم (الآركيولوجيا) وما قدمته من كشوف ونقوش وحفريات جسدت ووثقت هذه الأساطير والمعتقدات البدائية، وعلى الفلسفة الرمزية متمثلة فى آراء «كاسيرر»، لكن التأثر الأكبر والفضل الأعظم كان مرهونًا بما قدمه كل من «تايلر» و«جيمس فريزر» فى مجال الأنثروبولوجيا، ومن الضرورى أن نعرض فى إيجاز دور كل منهما.

لعل عبارة «ولا يجب أبدًا أن ننسى الأصل» التى استشهد بها «تايلر» فى كتابه (الثقافة البدائية) The Primitive Culture، توضح الفكرة التى تشكل اتجاه المدرسة «الأنثروبولوجية» وهى فكرة «الإرث» والتى نبعت من تلك التشابهات الغريبة التى تجمعت للباحثين خلال دراساتهم وملاحظاتهم بين كثير من الطقوس، والعادات، والمعتقدات، والحكايات التى تتشابه فيها المجتمعات البدائية، والمجتمعات المتحضرة دليلا على وراثة هذه المواد والممارسات من المراحل البدائية للمجتمع، كما أن تماثل هذه الموروثات يدفع من ناحية أخرى إلى القول بوحدة النسق الفكرى الذى قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت، فقد مر الإنسان إذن على اختلاف بيئاته بمراحل ثقافية واحدة، واختزن موروثات من المراحل الثقافية السابقة ليستبقيها فى النماذج والأنماط الثقافية اللاحقة تختلف مضمونا ومحتوى إلى حد ما ولكنها تبقى نسقا وشكلا.

وفى إطار نظرية التطور القائم على افتراض وجود وحدة سيكولوجية يشترك فيها الناس جميعا على اختلاف ثقافاتهم، عرض «تايلر» نظريته عن التطور الثقافى للمجتمعات الإنسانية، وقد استخدم مفهوم الرواسب الذى يقوم على أساس أن

www.jadidpdf.com

بعض سمات المجتمعات المعاصرة تمثل متخلفات أو رواسب للأشكال الأولية والمتتابعة التي مرت بها هذه المجتمعات[٧].

ويرى «تايلر» أن الإنسان في المجتمعات الأولى كان يتمتع بقدرة خاصة تكاد تكون نوعا من الملكة على صنع الأسطورة نتيجة نظرته العامة إلى الكون، وإيمانه بحيوية الطبيعة لدرجة تصل إلى حد تجسيد مظاهرها كلها على نحو رمزي، فالطقوس التي كان يؤديها كانت تهدف إلى أشياء أخرى غير ما تنبئ به ظواهر تلك الطقوس، بمعنى أنها كانت تجسيداً لبعض الأفكار الغامضة لديه عن وجود كائنات عليا تملأ الكون، ولم تكن تلك الكائنات التي زخرت بها أساطيره سوى نوع من العون المادي الذي ساعد على إضفاء شكل من أشكال الوجود والذاتية على تلك الأفكار، كما لم تكن سوى رموز لهذه الأفكار نفسها[٨].

وهنا يربط «تايلر» بين الأسطورة والرمز، ومن ثم أصبحت الأسطورة في نظر الفلسفة الرمزية فعالية مجازية ورمزية وتتضمن في داخلها الحقائق التاريخية أو الأدبية أو الدينية أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز تم استيعابها بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي.

ويمكن تلمس مصادر هذه النظرية لدى فلاسفة الإغريق الأوائل الذين فسروا الأساطير على أنها كنايات ومجازات اخترعها مؤلفون فضلوا اللجوء إلى التلميح والرمز والاستعارة[٩].

---

(٧) د/ حسين فهيم: قصة الأنثروبولوجيا. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة ٩٨. فبراير ١٩٨٦، ص ١٣٦، وانظر أيضا: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص ٤١.

(٨) انظر: التحرير: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي. مقال بمجلة عالم الفكر ص ١٢ المجلد ١٦، العدد ٣ الكويت ١٩٨٥.

(٩) د/ نزار عيون السود: نظريات الأسطورة. مجلة عالم الفكر ص ٢١٤ المجلد ٢٤ العددان ١، ٢ ١٩٩٥م.

www.jadidpdf.com

ثم كان كتاب سير «جيمس فريزر» (الغصن الذهبي) الذى ظهر فى اثنى عشر مجلداً يتضمن دراسة فى السحر والدين تتعقب أساطير متعددة تعود إلى عصور موغلة فى القدم تصل إلى بدايات ما قبل التاريخ لتؤكد شرعية الأسطورة واستبقاءها فى الذاكرة الجمعية، ثم قام «فريزر» بإعادة كتابته موجزاً نزولاً على رغبة الكثيرين من القراء تيسيراً لقراءته وتناوله، وقد بذل - كما يقول فى تصديره - جهده ليحتفظ بالمبادئ الأساسية للكتاب الأصلى، والهدف المبدئى لهذا الكتاب هو تفسير القاعدة الفريدة التى كانت تنظم عملية تولى منصب الكهنوت الخاص بالإلهة «ديانا» فى «أريكيا»، وتقوم هذه القاعدة على أنه لا يجوز إلا لعبد هارب أن يقطع غصنا من شجرة تنمو فى معبد «نيمى» ليمكنه بعد ذلك أن يتقدم لمنازلة الملك الكاهن فإذا انتصر عليه تولى الحكم مكانه متخذا لقب ملك الغابة(١٠).

لقد عالج «جيمس فريزر» الميثولوجيا الإغريقية بوصفها وجها من وجوه الديانة الإغريقية، وقال بتبعية الأسطورة للطقس ونشوئها عنه، وقد رأى «فريزر» أن ثمة اعتقاداً كان شائعًا فى المجتمعات القديمة بأن هناك وسائل تمكنهم من اتقاء شرور الطبيعة حولهم وأنهم «يستطيعون أن يعجلوا فى سير الفصول، أو يبطئوا منه بفن السحر، ولذا قاموا ببعض المراسم، وقرءوا الرقى والتعاويذ ليحثوا المطر على السقوط، والشمس على الإشراق، والحيوانات على التكاثر، وفواكه الأرض على النمو»(١١).

وقد اكتسبت تلك المراسم أو الطقوس بفعل الزمن سمة القدسية التى تحولت بفعل الزمن أيضا إلى ما عرف فيما بعد بالأديان.

---

(١٠) انظر: جيمس فريزر. الغصن الذهبى، دراسة فى السحر والدين. ترجم بإشراف د. أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١، ج١ ص ٧٢.

(١١) جيمس فريزر: أدونيس أو تموز. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ ص ١٥.

www.jadidpdf.com

وهذا ما أكده د/ «عبد المنعم تليمة» بقوله: إنه على الرغم من التطور الذى حققه الإنسان البدائى فى مواجهة الطبيعة، وفى تسخيرها للوفاء بحاجاته الأساسية، فقد ظلت سيطرته عليها ومقدرته على تفسير ظواهرها الخارقة قاصرتين، ولذلك كان يحس بالعجز إزاءها لكنه لم يستسلم.. بل لقد تخطى كل ذلك بأداة فذة خلق بها عالما جديدا، ولم يكن هذا العالم المخلوق وهما، وإنما كان هدفا عجزت أدوات الإنسان وخبرته العملية عن خلقه، وكانت تلك الأداة الفذة فى يد الإنسان البدائى هى الأسطورة(١٢).

إن «جيمس فريزر» يقدم من الحياة الإنسانية المواد ذاتها التى يقوم عليها الأدب، والتى يعمل النقد على الاستفادة منها وتنظيرها، فهو يحدثنا عن تعاقب الفصول، وما نجم عنه من عادات وطقوس، وعن عبادة الشجرة وبقاياها فى العصر الحالى، والزواج المقدس وارتباطه بخصب التربة، ونيابة الملوك عن الآلهة، وعن التابو والرموز الكارزمية ويقف طويلاً عند «أدونيس» و«اتيس» و«أزيرس»، ويتبسط فى الطقوس والشعائر الشعبية والرسمية، والنوع الأول ما تزال بقاياه قائمة لدينا نحن «المتحضرين»، وعن الماء والنار والحيوان والأشجار والجن والشيطان، والأرواح الحبيسة والأرواح الطليقة، وعن الانقضاض على المقدس والتهامه، وغير ذلك من الموضوعات التى دفعت «فراى» إلى اعتبار «الغصن الذهبى» كتابًا فى النقد الأدبى، حقق شهرة واسعة جدا، فقد فاقت شعبيته مؤلفات عظيمة فى الأنثروبولوجيا: «تايلر»، و«مورجان»، و«مالينوفسكى»، و«براون»...

دراسات كثيرة قدمها الأنثروبولوجيون، وقد ساعدت هذه الدراسات على خلق النقد الأسطورى وتعزيزه، مما جعله يتعاظم وإن ببطء. فقد كان القرن التاسع عشر قرن الاتجاه نحو العلم التطبيقى، وإن كانت معظم النظريات الاجتماعية قد

---

(١٢) د/ عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب. دار العودة بيروت لبنان ١٩٧٩م ص ٢٨.

www.jadidpdf.com

ظهرت فيه، إلا أن النقد الأسطورى حظى باهتمام كبير فى النصف الأول من القرن العشرين. وقد يكون ردًا على الاتجاه المادى الجارف.

هنا اتسعت دائرة نطاق النقد الأسطورى فأضاف إلى اهتماماته السابقة ما أنجزته العلوم الأنثروبولوجية فى دراستها للطقوس الفصلية وتأثير تغيرات الطبيعة فى الأنماط الأولية ونشأة الأدب وتنوعه، وهى نشأة مرافقة لنشأة الطقوس الفصلية والموسمية، وتنوع يقابل تنوع هذه الطقوس، وقد أخذت المصطلحات الأنثروبولوجية تدخل النقد الأسطورى، وقد استخدم «فراى» العديد من هذه المصطلحات مثل بياكولاتيف (طقس التضحية بين المقدس والعبد) وألاستور (انتقام الإله أو الأرواح) وغير ذلك من المصطلحات.

لقد دعمت الأنثروبولوجيا نظرية «يونج» فى اللاوعى الجمعى، فعقدة أوديب ليست خاصة بمجتمع أوديب، بل تظهر فى المجتمعات المماثلة، إلا أنها لا تظهر فى بعض المجتمعات التى تلعب فيها الأم دورا كبيرًا، كما يرى «مالينوفسكى»، وهذا ما جعل «فراى» يوسع من حدود النظرية الأسطورية فى النقد، فليس هناك أنماط أولية فقط، وإنما هناك أيضًا أنماط أدبية نشأت من الطقوسية الموغلة فى القدم فالأدب ظاهرة طقسية لا تعرف بدايتها، إن الفلسفة تبدأ «بطاليس» والتاريخ «بهيرودت» وهما من أقدم الظواهر، لكن الأدب مجهول البداية، وهو الرحم الذى تخلق فيه التاريخ والفلسفة والاجتماع...[١٣].

ومما بات واضحًا أن للغصن الذهبى إلى جانب أعمال «تايلر» الفضل فى نشوء نوع جديد من الدراسات الأدبية والنقدية، فقد تحول فريق من الباحثين عرف بـ«مدرسة كمبردج» للدراسات الكلاسيكية إلى دراسة الفن والفكر الإغريقيين بتسليط المعارف والنظريات الأنثروبولوجية المقارنة عليهما، وصار القول بالأصل الأسطورى والتكوين الشعائرى للفن هو اتجاه هذه المدرسة.

(١٣) انظر: د/ حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطورى. منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩م دمشق ص ٧١ - ٧٢.

www.jadidpdf.com

وكان من رواد هذا الاتجاه فى النقد مس «جين هاريسون» التى نشرت كتابها (تيمى) Themis سنة ١٩١٢م، وهو دراسة للأصول الاجتماعية فى دين الإغريق كما تنعكس فى الدراما والشعر والفن المنظور، ويضم هذا الكتاب الذى أهدى لـ«جلبرت موري» بحثا له بعنوان (جولة حول الأشكال الشعائرية التى احتفظت بها المأساة الإغريقية)، كما يتضمن فصلاً آخر كتبه (كورنفورد F.M.Cornford) وعنوانه: (فصل فى نشأة الألعاب الأوليمبية)، وقد كان الكتاب بمثابة البيان المشترك لهذه المدرسة فى الدراسات الكلاسيكية، وفى العام نفسه نشر «كورنفورد» كتابا آخر هو كتابه (من الدين إلى الفلسفة) (From Religion to Philosophy) وهو تتبع أنثروبولوجى للأصول الشعائرية للفكر الإغريقى للفلسفة.

وفى عام ١٩١٣م نشر «جلبرت موري» كتابه (يوربيدس وعصره) (Euripides and his age) درس فيه مسرحيات «يوربيدس» بالنظر إلى الأصول الشعائرية للمأساة.

ونشرت الآنسة «هاريسون» (الفن القديم والشعائر) Ancient Art and Ritual، وهو خلاصة عن صلات القربى بين شعائر الخصب البدائية والإنتاج الأرقى المتمثل فى المسرحيات وفن النحت، وفى السنة التالية نشر «كورنفورد» (أصول الملهاة الأتيكية) (The Origin of the Attic comedy)، وحلل فيه الملهاة الإغريقية على الأسس نفسها(١٤).

وتعد الناقدة الإنجليزية «مود بدكن» من أوائل النقاد الذين اقتنعوا بمبادئ «كارل يونج» ونادوا بتطبيقها على النقد الأدبى؛ فقد درست فى كتابها (الأنماط العليا فى الشعر) سنة ١٩٣٤م قصيدتى (الملاح العجوز) و(اليباب) باعتبارهما قصيدتين تتناولان نمط الانبعاث.

---

(١٤) ستانلى هايمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم (١/ ٢٨) دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٨١م.

www.jadidpdf.com

إن كتاب (النماذج العليا فى الشعر) من الكتب القلائل التى يتلازم فيها العنوان والموضوع لأنه يتحدث فحسب عن النماذج العليا فى الشعر، ويتألف الكتاب من ستة فصول يثير الأول منها مشكلة النماذج العليا كما تمثلها الروايات التراجيدية، ويتناول كشف «إرنست جونز» لعقدة أوديب فى (هاملت)، ثم تعالج الفصول الخمسة الأخرى الموضوعات الآتية على التوالى: أنموذج الولادة الجديدة فى قصيدة «الملاح القديم»، أنموذج الجنة والنار عند «كولردج» و«ملتون» و«دانتى»، نساء يعتبرن نماذج عليا فى الشعر، الشيطان والبطل والله نماذج عليا، بعض النماذج العليا فى الأدب المعاصر(١٥).

وفى الولايات المتحدة كان النقد الأسطورى أنجح محاولة للحلول محل النقد الجديد، فقد أتاح الحديث عما كان النقد الجديد قد أهمله من مواضيع الشعر، وعن الفلكلور وعن المحتوى(١٦).

ومن النقاد الأمريكيين الذين سلكوا نفس الطريق، وإن لم يبلغوا ما وصل إليه فريق كمبردج فى إنجلترا «وليم تروى»، وهو ناقد أدبى يعمل على أساس من الأساطير والشعائر، وقد حلل القصة (الزولائية) على قاعدة النموذج الأساسى لقصته (أورفيوس)، و(يوريديس)، وفسر (لورنس)، فرأى فيه الرب المحتضر أو الملك الضحية، وقرأ مؤلفات «مان» على أساس عدد من الأساطير الأساسية، ومع أنه يعتمد على «فريزر» فإنه يستمد كثيرا من «ماركس» و«فرويد».

كما نجد «فرنسيس فرجسون»، وهو ناقد أمريكى يرتكز نقده حول الدراما من خلال النماذج القرابينية القديمة التى تصورها مأساة (أوديب الملك) «لسوفوكليس»، وقد جرب كذلك أن يقرأ شعراء وقصصيين مثل «دانتى»،

---

(١٥) المرجع السابق (١/ ٢٥٠).

(١٦) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية. ترجمة د. محمد عصفور. عالم المعرفة العدد (١١٠) فبراير ١٩٨٧م ص ٤٨٢.

www.jadidpdf.com

و«جيمس» و«لورنس» على الطريقة نفسها فى قطع ينشرها فى المجلات، وقد حافظ فى (فكرة المسرح) ١٩٤٩ على فهمه الخاص للأرسطوطالية.

وقد وجدت بعد هذين الدارسين محاولات جادة قليلة تنحو نحو النقد الشعبى فى مجالات الأدب الفنى كمحاولة «راندل جرل» Randall Jarrel، و«جوزيف كمبل» و«مارى أوستن» و«ريتشارد تشيز»، ولكن كثيرا من هذه المحاولات يصيبه الخلط والتشوش والسطحية.

كما كان «كينيث بيرك» وهو ناقد أمريكى ينظر إلى الأدب كعمل رمزى يعتمد فى مفهومه للعمل الرمزى على «الأنثروبولوجيا الاجتماعية» وغالبا ما كان يناقش المحرمات والمعبودات والنماذج الطقسية من خلال متابعته للعلاقة الضمنية بين الشاعر والقصيدة والمتلقى.

كما نجد «فيليب ويلرايت» فى (النافورة المشتعلة) ١٩٥٤م، وقد حافظ على نظراته الخاصة بدلالات الشعر.

ويعد «نورثرب فراى» من أهم وأبرز نقاد هذا الاتجاه فى الغرب؛ فقد بدأ بتفسير ممتاز للأساطير الشخصية التى خلقها «وليم بليك»، وذلك فى كتابه (التماثل المخيف) ١٩٤٧م، ومزج فى كتابه (تشريح النقد) ١٩٥٧م بين النقد الأسطورى، وبين بعض الأفكار المستمدة من النقد الجديد، ويهدف التشريح إلى الوصول إلى نظرية شاملة فى الأدب لا يحد مراميها حد.

لقد عرض «فراى» فى هذا الكتاب لمبادئ نظريته وهى إمكانية تفسير الأدب العالمى، خاصة فى تجلياته فى الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة، وهناك دراسات أخرى إضافة إلى ذلك تقدم إمكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة فى ميثولوجيا الثقافة القديمة ترتبط بنماذج «يونج» العليا، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التى تحكم الإبداع الفنى والأدبى بصفة أساسية مبدعا أو غير ذلك ليرتبط بالتصورات الجماعية مما يدخل فى مجال

www.jadidpdf.com

الأنثروبولوجيا، وتلك هى نقطة الجمع بين علم النفس والأنثروبولوجيا فى تيار واحد لأن المنطلقات كانت فى تلك الحالتين إما نظريات التحليل النفسى عند «فرويد» أو نظريات اللاشعور الجمعى عند «يونج»[١٧].

انطلق «فراى»، فى محاولات تأصيله للمنهج، من مفهوم الـ«ميثة (Mythos)»، الذى يعنى: الأسطورة فى حالتها الأولى، أى حين كانت الوظيفة الطقسية، وحدها، هى التى تحددها، قبل أن تتحول، بفعل الممارسة، إلى ما سمى فيما بعد بالأسطورة.

وقد رأى «فراى» أن ثمة أربع «ميثات» أساسية يعبر كل منها عن فصل من الفصول الأربعة فى دورة الطبيعة، فـ«ميثة» الربيع تنتج «الكوميديا/ الملهاة»، و«ميثة» الصيف تنتج «الرومانس/ الرواية»، و«ميثة» الخريف تنتج «التراجيديا/ المأساة»، و«ميثة» الشتاء تنتج «الهجاء».

وبعد تتبعه لخصائص كل «ميثة»، وما يتمخض عنها من شكل أدبى، خلص إلى القول إنه منذ ما قبل «سوفوكليس» بزمن بعيد إلى اليوم لم تتغير تلك «الميثات»، وإن الأدب برمته ليس سوى تنويعات عليها، و«ليس هناك أدباء يبدؤون أدبا جديدا، إنهم يتابعون ويغيرون ضمن الإطار العام للميثة فقط»، وإنه «مهما ربا عدد الأدباء، فإنهم يظلون ضمن الدائرة المغلقة التى أحكمتها الأسطورة»[١٨].

وانطلاقًا من ذلك، فقد كان «فراى» لا يرى بين الأدب والأسطورة «أى فرق، لا فى النوعية، ولا فى الشكل إلا قليلا»، وجل هذا الفرق، فى رأيه، ينحصر فيما ينتجه النص الأدبى من «انزياح» عن الأسطورة الأصل، ولذلك فإن مهمة النقد تنحصر، فى رأيه أيضا، فى اكتشاف درجة الانزياح التى ينتجها هذا النص عن مصدره الأسطورى.

---

(١٧) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. ميريت للنشر والمعلومات الطبعة الأولى ٢٠٠٢م ص ٧٦.

(١٨) انظر: نورثروب فراى: «نظرية الأساطير فى النقد الأدبى». ص ١٧.

www.jadidpdf.com

ويذهب «كلود ليفى شتراوس» إلى أننا إذا أردنا أن نعرف العقل الإنسانى فى جذوره وأصوله الأولى التى ما زالت تمارس تأثيرها فينا حتى اليوم، وإن كنا قد أضفنا إليها تعقيدات لا حصر لها فلنحلل اللاشعور الجماعى للإنسانية كما يتمثل فى أساطير البدائيين[١٩] ذلك أن جوهر هذه الأساطير يقوم فى رأيه على استحضار الماضى المنسى وتطبيقه كالشبكة على بعد الحاضر لكى يستخرج منه معنى يتطابق فيه الوجهان - التاريخى والبنيانى - اللذان يفرضان على الإنسان واقعه المخصوص.

وعلى الرغم من أن أهداف «شتراوس» ودراساته قد أسهمت إسهاما فعالا فى تأسيس منهج فى النقد الأدبى يغاير ما نحن بصدده - وهو المنهج البنيوى - غير أن التقنيات التى استخدمها هى تقنيات المنهج الأسطورى: المتماثلات الأسطورية واللاشعور الجمعى، والبناء القبلى، مع محاولة الوصول إلى نوع من الجدولة الرياضية أو المصفوفة الجبرية التى تعبر عن كل التحولات والتجمعات الممكنة فى الذهن البشرى اللاشعورى»[٢٠].

* * *

(١٩) د. فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت ١٩٨٠ - ص ٢٣.

(٢٠) د. فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، مرجع سابق. ص ١١، وانظر المنهج الأسطورى ص ٥٤.

www.jadidpdf.com

المنهج الأسطورى فى النقد العربى

حظى المنهج الأسطورى فى النقد العربى باهتمام شديد، فمنذ النصف الأول من سبعينيات القرن العشرين لقى هذا المنهج - من لدن عدد غير قليل من النقاد العرب - حفاوة بالغة، ورواجا عظيما لا يقل بأية حال عما حظى به المنهج النفسى أعنى منهج التحليل النفسى، وكان الشعر الجاهلى هو محور الدراسات النقدية القائمة على المنهج الأسطورى، ولم ينل الشعر العربى المعاصر اهتماما كافيا من نقاد هذا الاتجاه إلا فى بعض المحاولات المتفرقة التى سوف نعرض لها فيما بعد.

ولعل دعوة الدكتور «طه حسين» - حين وضع كتابه (فى الشعر الجاهلى) سنة ١٩٢٥م لتطوير المناهج فى دراسة الأدب العربى القديم، وتنقية التراث الأدبى من شبهة الانتحال، وتأصيل نصوصه، تماما كما عمل الأوروبيون فيما يتصل بتراث الحضارتين القديمتين الإغريقية والرومانية[٢١] - من أهم الدعوات التى لاقت رواجا وآتت أكلها فى محاولة الدارسين توثيق نصوص الشعر القديم وتحقيقها، وكسر حاجز الرهبة والقداسة تجاه الشعر القديم بإخضاعه لمناهج البحث الحديث، كما أولى «طه حسين» اهتمامه للأساطير عنصرا هاما من عناصر التراث والتاريخ لا يفهم عصر ما قبل الإسلام بدونها، ويبدو ذلك فى توسعه فى كتابتها جزءا من السيرة؛ فالأدب العربى فى هذه الفترة ليس بدعا فى الآداب القديمة «تبحث عن فلسفة العرب ودينهم ونظمهم المختلفة وحياة عقولهم وعواطفهم فلا تجدها إلا فى الشعر»[٢٢].

وقد اشتدت العزيمة لبحث الأسطورة تالية لعمليات وعى التراث السردى الشعبى والأدبى، متداخلة معها، لاكتناه آفاقها فى الذهنية العربية من جهة،

---

(٢١) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلى، قضاياه الفنية والموضوعية. مكتبة الشباب. القاهرة ١٩٧٩ ص ١١٨.

(٢٢) د. طه حسين: قادة الفكر ط٩، دار المعارف، القاهرة ص ١٠.

www.jadidpdf.com

وتثميراً لإمكاناتها السردية من جهة أخرى. وثمة أبحاث ودراسات كثيرة حاولت الإحاطة بالبعد الأسطورى فى المكونات الثقافية العربية وامتدادها المستمر والراهن، وهذا واضح فى الأعمال التالية على سبيل المثال، لا الحصر: «فى طريق الميثولوجيا عند العرب» (١٩٥٨) لمحمود سليم الحوت (فلسطين)، و«المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام» (١٩٧٠) لجواد على (العراق)، و«الطوفان فى المراجع المسمارية» (١٩٧٥) لفاضل عبد الواحد على (العراق)، و«مغامرة العقل الأولى: دراسة فى الأسطورة» (١٩٧٦) لفراس السواح (سورية)، و«الأساطير: دراسة حضارية مقارنة» (١٩٧٩) لأحمد كمال زكى (مصر)، و«البطل فى الأدب والأساطير» (١٩٧٩) لشكرى محمد عياد (مصر)، و«ملاحم وأساطير من أوغاريت» (١٩٨٠)، و«ملاحم وأساطير من الأدب السامى» (١٩٨٩) لأنيس فريحة (لبنان)، و«من الأساطير العربية والخرافات) (١٩٨٠) لمصطفى الجوزو (لبنان)، و«إمبراطورية إبلا» (١٩٨٩) لعلى القيم (سورية)، و«الوعى الجمالى عند العرب قبل الإسلام» (١٩٨٩) لفؤاد مرعى (سورية)، و«الأسطورة عند العرب فى الجاهلية» (١٩٨٨) لحسين الحاج حسن (لبنان)، و«الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة» (١٩٩٢) و«العنف والمقدس والجنس فى الميتولوجيا الإسلامية» (١٩٩٤) لتركى على الربيعو (سورية)، و«موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها» (١٩٩٤) لمحمد عجينة (تونس) . . إلخ.

وكان خليل أحمد خليل من أوائل المفكرين العرب الذين طرحوا أسئلة الأسطورة على الثقافة العربية الحديثة فى كتابه «مضمون الأسطورة فى الفكر العربى» (١٩٧٣)، وعلى الرغم من تأثره الواضح بأفكار عالم الأنثروبولوجيا البنيوى المعروف «ليفى شتراوس»، فإنه مس عددا من القضايا الراهنة حول حضور الأسطورة فى نسيج التعبير الشعبى والسلوك الاجتماعى فى الوقت نفسه، على أن الأسطورة بعد ذلك «تشكل جزءا مهما من البنية الأيديولوجية للمجتمع يمكنها من

www.jadidpdf.com

أن تغير أو تؤخر المجتمع حسب موقعها من بنيته الختمية»[٢٣] حسب تقديم فؤاد شاهين للكتاب، وما يعنينا هو ارتياد خليل أحمد خليل لمناطق بحث بكر، ولا سيما دراسته للأسطورة بوصفها فلسفة العرب الأولى، من خلال أسطورتين عربيتين صرف هما «ناقة الله»، و«إرم ذات العماد»، ومتابعته «لمسلسل الأساطير الإسلامية والشرقية الذى ظل يتكرر حتى أواخر العصور الوسطى»[٢٤].

وثمة رأى قابل للنقاش حول التجارة محوراً للاحتفالية العربية القديمة، مما سيكون مثار أبحاث تالية مثل بحث فكتور سحاب (لبنان) «إيلاف قريش: رحلة الشتاء والصيف» (١٩٩٢)، وبرهن خليل عن نظرته بتخصيص الفصل الأطول من كتابه «الأسطورية الجنس والتجارة فى ألف ليلة وليلة»، وهى نظرة لا تخلو من آثار المثاقفة بالتركيز على الفنطرة والغرائبية.

وتحتل أبحاث فاضل عبد الواحد على (العراق) أهمية خاصة فى الكشف عن السرد الأسطورى القديم، كما فى كتابه «الطوفان فى المراجع المسمارية» (١٩٧٥)، ويقدم فيه نصوصا أدبية وسردية عن قصة الطوفان، لا تسجل فقط «تفاصيل وافية عن هذه الكارثة المروعة التى تعرض لها الجنس البشرى فى قديم الزمان، وإنما لأنها تحتوى أيضا - وخاصة النسخة البابلية - على تفاصيل دقيقة فى غاية الأهمية عن معتقدات السومريين والبابليين بخصوص خلق الإنسان»[٢٥].

وتابع على جهوده بعد قرابة عقدين من الزمن، فى كتابه «سومر أسطورة وملحمة» (١٩٩٧)، ويحوى الكتاب آخر ما استجد فى حقل النصوص الأدبية المسمارية التى دونت بالسومرية والأدبية البابلية.

---

(٢٣) خليل أحمد خليل: «مضمون الأسطورة فى الفكر العربى» - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ١٩٧٣ - ص ٧.

(٢٤) المصدر نفسه ص ٣٥.

(٢٥) فاضل عبد الواحد على: «الطوفان فى المراجع المسمارية» - جامعة بغداد - مطبعة أوفست الإخلاص - بغداد ١٩٧٥ - ص ٧.

www.jadidpdf.com

ويؤكد فى كتابه أن نظرة سريعة على تفاصيل محتويات هذا البحث «ترينا أن السومريين لم يتركوا ضربًا من ضروب الأدب إلا طرقوه: الملحمة والأسطورة، أدب الحكمة وأدب السخرية، كما أنهم ألفوا فى الغزل، وكتبوا التراتيل والصلوات لتمجيد آلهتهم، ونظموا قصائد فى رثاء ذويهم وأعزائهم، وفى رثاء مدنهم»(٢٦).

ويؤشر كتاب حسين الحاج حسن (لبنان) «الأسطورة عند العرب فى الجاهلية» (١٩٨٨) إلى آفاق البحث العربى عن الأساطير العربية القديمة، تطويراً لشغل باحثين سابقين أشرنا إلى أبرزهم، فيخصص فصلاً لتعريف الأسطورة ونشأتها، وفصولا للأساطير الاجتماعية، الحياتية والخيالية، والأساطير الدينية، العبادات المختلفة وعبادة الأصنام. ومن تفصيله للأطوار التى مرت بها الشعوب البدائية، يذكر حسن: عبادة الأشخاص، عبادة الجن، تشكل الجن، عبادة الملائكة، عبادة الروح، عبادة الشمس، عبادة القمر، عبادة النار، عبادة الأشجار، عبادة الكواكب(٢٧).

غير أن «موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها» لمحمد عجينة هى الأوفى فى بابها، إحاطة شاملة بموضوعها: مدخل إلى الأساطير، أساطير الخلق والأصول، أساطير الكواكب، أساطير المظاهر الطبيعية، أساطير الكائنات اللامرئية، أساطير البطولة والمؤسسات الإنسانية، مميزات الكون الأسطورى عند العرب ودلالاته.

ولا يمارى أحد فى الثراء الأسطورى العربى، فثمة تفريعات لكل نوع، وتفريعات لهذه التفريعات، وسأذكر نموذجًا من أساطير المظاهر الطبيعية، فهى تحوى الأنواع الرئيسة التالية:

---

(٢٦) فاضل عبد الواحد على: «سومر: أسطورة وملحمة» - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٩٧ - ص ٦.

(٢٧) حسين الحاج حسن: «الأسطورة عند العرب فى الجاهلية» - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٨ - ص ١١٧ - ١٣٢.

www.jadidpdf.com

الأساطير ذات الصلة بالتربة والحجارة والجبال.

الأساطير ذات الصلة بالماء والآبار ومنابع المياه.

الأساطير ذات الصلة بالنار.

الأساطير ذات الصلة بالشجر والنبات.

الأساطير ذات الصلة بالهواء والريح.

أساطير الحيوان.

الأساطير ذات الصلة بالحيوانات الوحشية.

تقديس الحية - الجان.

الطير في الأساطير.

حيوانات أسطورية.

أما النوع الفرعي الأخير، فيضم:

الهامة.

أسطورة العنقاء.

العنقاء وخالد بن سنان العبسي.

العنقاء وحنظلة بن صفوان.

العنقاء والبوم وسليمان في قصة رمزية.

البراق[٢٨].

---

(٢٨) محمد عجينة: «موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها» - دار الفارابي - بيروت والعربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع - تونس ١٩٩٤ - الجزء الثاني - ص ٢٣٣ - ٣٤٠.

www.jadidpdf.com

إنه بحث واسع وعميق عن الموروث السردى العربى، وهو شديد الثراء، فى تنوعه وتعدد دلالاته. صحيح أننا عرضنا لأشكال من التراث الأدبى الشعبى، ولكن هذه الأشكال جميعها سردية، وهى فى أساس تطور السردية العربية القديمة، وكان قد ظهر كتاب شامل عن «التراث القصصى عند العرب» (١٩٩١) لمؤلفه مصطفى عبد الشافى الشورى (مصر) يرى فيه أن هذا التراث ممتد بجذوره فى الثقافة العربية وممتد فى العصور الأدبية كلها، غير أنه لا يضيف شيئًا إلى جهود البحث عن هذا التراث، لأنه مسبوق وغير دقيق، ومن المفيد أن نشير إلى أن الغربيين أنفسهم صاروا يعترفون بقيمة هذا التراث وتأثيره على تراث الإنسانية عمومًا، كما فى كتاب ا.ل. رانيلا «الماضى المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية» (١٩٨٦ - وقامت بترجمته نبيلة إبراهيم عام ١٩٩٩)[٢٩].

وكانت دراسة الدكتور «محمد عبد المعيد خان» المبكرة عن الأساطير العربية فى كتابه (الأساطير والخرافات عند العرب) ثمرة من ثمرات دعوة الدكتور «طه حسين» إلى اهتمام بالأساطير، ولكنه يجد صعوبة فى محاولة استجماع أسطورة عربية وإمكانية استنتاج نظام ميثولوجى خاص بالأساطير العربية، ومع هذا فإنه قد وضع لنفسه منهجا يتجه فى وجهتين:

الأولى: مقارنة الأخبار التى دونت فى كتب التاريخ والأدب أو نقشت على الأحجار بعضها ببعض مع ما يواجه ذلك من صعوبات تتمثل فى ضياع الأدب القديم لعرب الجاهلية الأولين لندرة الكتابة، بالإضافة إلى أن كل ما نقل عن العصور الخالية إنما نقل تحت تأثير العقيدة الدينية، وأمام هذه الصعوبات كما يقول المؤلف أن نعتاض بالاستمداد من أساطير فلسطين وبابل واليمن لأن ذلك يفيد فى تكميل الحلقات المفقودة فى سلسلة تفكير العربى الجاهلى إلى جانب ما نقله

---

(٢٩) د/ عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠ دمشق، ص ٧٧ - ٨٠.

www.jadidpdf.com

المستشرقون من تراجم النقوش الحميرية والنبطية والسبئية ومقارنته بما جاء فى التوراة والقرآن والأدب الجاهلى.

الوجهة الثانية: بحث هذه المسائل من ناحية عقلية الأمة العربية وخيالها فى ضوء بيئتها الطبيعية والاجتماعية لأن البحث فى الأساطير بحث فى التفكير ومناهج النظر البشرى(٣٠).

ولم يحاول المؤلف أن يعقد صلة ما بين الشعر والأدب فى مرحلة ما قبل الإسلام، وبين الأساطير باعتبارها ملهمة هذا الشعر وذاك الأدب عند الجاهليين كما يقول، كما وقع المؤلف بعد ذلك فريسة لآراء بعض المستشرقين فيما يتعلق بالعقلية العربية والخيال العربى، فكان خلاصة ما توصل إليه أن العربى بتأثير البيئة على غرائزه ونزعاته لا يذهب إلى التفكير فيما وراء الطبيعة، كما يميل إلى المادة أكثر من ميله إلى المعنى والروح، مما أصاب خياله بنوع من القصور قعد به عن إنشاء الملاحم الطويلة، فهو قليل الابتكار، وإن لم يكن عاريا من الخيال دائما إلا أن الخيال التصويرى - كما يقول - هو الغالب على عقله، وهذا الخيال يولد الأسطورة التصويرية؛ ذلك لأنه يتصور الأشياء، ولا يخترع القصص حولها(٣١).

ثم تأتى محاولة الدكتور «عز الدين إسماعيل» بكتابيه (المكونات الأولى للثقافة العربية) ١٩٧٢م، و(النسيب فى مقدمة القصيدة الجاهلية) ١٩٧٨م، وفى كتابه الثانى يرى د/ «عز الدين إسماعيل» أن استهلال القصائد الجاهلية بهذا النسيب لم يكن محاكاة أو تقليدا، بل صدر الشعراء فى ذلك عن مشاعر كامنة فى نفوسهم تمثل نوعا من القلق الوجودى لأن هذا القلق، إزاء الكون ومعمياته لم

---

(٣٠) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى. مرجع سابق ص ١٠٤ - ١٠٥.

(٣١) د/ محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت ط٤، ١٩٨٢، ص ٤٨.

www.jadidpdf.com

يكن مجرد مشاعر فردية تعتمل فى نفس فرد دون آخر بل هى مشاعر مشتركة تمثل موقفا إنسانيا مشتركا(٣٢).

ويتقدم د/ «عبد الله الطيب» فى كتابه (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) خطوة حين يجعل النسيب وثيق الارتباط بعقائد الجاهليين الأولين فى تقديس الأنثى وتأليه الخصوبة، وهذا التقديس والتأليه يدخلان فى مضمون النسيب خفية فيحدثان فيه إيحاء بروح أخاذ من نوع العبادة الغامضة.

وقد تنبه الدكتور «الطيب» إلى وظيفة الشاعر فى المجتمع القديم فجعله أقرب إلى الكهان والعرافين، وأمثالهم من أهل الوجدان والتطلع إلى الملأ الأعلى، وحين يتحدث عن قرض الشعر يرى أن الشاعر تعتريه حالة جذب روحى ونشوة شعرية حيث تلم به دوافع تجارب من الماضى طال اختباؤها فهو يروم استخراج خبىء تجارب الماضى التى توحى إليه بالبيان، وفى هذه الحالة يرتفع الشاعر عن مطلق الفردية البشرية إلى شىء من البطولة.

ويلاحظ الدكتور «الطيب» أن العرب رمزوا للمرأة بأصناف من الشجر كالنخلة، ويربط بين ذلك وبين عبادة النخلة عند أهل نجران، ومقالة لبعض حديثى العهد بالشرك من أصحاب الرسول ﷺ «اجعل لنا أنواط كما لهم ذات أنواط» وسدرة المنتهى، واعتقاد العامة فى إيقاد السدر.

وهو حين تنبه إلى الارتباط الوثيق بين النسيب وعقائد الجاهليين فى تقديس الأنثى وتأليه الخصوبة، نراه يرصد رموز المرأة فى الشعر الجاهلى من حيوان كالناقة، وشجر كالنخلة والسرحة، وغيرها من الرموز كالسفينة والشمس والنار والسحابة، ويربط بين هذه الرموز وبين عبادة المرأة رمزا للخصوبة، ويحاول بعد ذلك أن يصل ما جاء من نعت المرأة ومقاييس جمالها عند العرب بالتراث اليونانى ممثلا فى النموذج «الأفروديتى». ويعلق د/ «عبد الفتاح محمد أحمد» على هذا بقوله: وعلى الرغم من أهمية ووجاهة ما وصل إليه الدكتور الطيب فى بعض الأحيان إلا أن نقص مصادره، وعدم توغله فى أساطير القدماء التى تمثل ينابيع

---

(٣٢) د/ عز الدين إسماعيل: النسيب فى مقدمة القصيدة الجاهلية. روح العصر، الرائد العربى - بيروت ١٩٧٨م ص ١٨.

www.jadidpdf.com

الصورة فى شعر ما قبل الإسلام أدى إلى كثير من الإبعاد والغموض نتيجة للفروض الظنية والملاحظات الانطباعية التى تفتقر إلى التوثيق، ومثال ذلك قوله بأخذ العرب للنموذج «الأفروديتى» عن اليونان وتقليده فى شعرهم وهو ما يثبت التوثيق التاريخى واللغوى نقيضه تمامًا»(٣٣).

وفى كتاب «قراءة ثانية لشعرنا القديم» ينظر صاحبه الدكتور «مصطفى ناصف» إلى شعر ما قبل الإسلام على أنه فن متكامل لا يعول فى شرحه على بعض الظروف الخاصة لشاعر من الشعراء، وإنما نحن - كما يقول - بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التى يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعى، لا عن عقل فردى أو حالة ذاتية، ويوشك الشعر الجاهلى كله أن يكون على هذا النحو؛ بمعنى أن مراميه فوق ذوات الشعراء(٣٤).

وعلى الرغم من اقترابه من تحديد مفهوم الأنماط العليا التى دعا إليها «يونج» وتطبيقها على الشعر العربى القديم إلا أنه عجز عن تحديدها تحديداً كاملاً كافيًا، فقد اكتفى بعرض الإسقاطات الروحية والعاطفية للشاعر مما يعد ابتساراً لمفهوم اللاشعور الجمعى الذى لا ينفصل عن العقائد والطقوس الميثودينية، لذلك جاءت بعض تحليلاته على الرغم من دقتها ومتعتها غير مستقيمة مع الأصول الأسطورية كتحليله لصورة الفرس حين رآه رمزاً للأبوة والبطولة، بينما تجعله الأساطير السامية رمزاً للشمس.

وللدكتور «طه باقر» فى هذا الاتجاه كتاب (ملحمة جلجامش) ١٩٧٥م والتى تناولها أيضا بالدراسة د/ «محمد نجيب البهبيتى» تحت عنوان (المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ) ١٩٨١م والذى يرى أن ملحمة جلجامش تطوى وراءها أشياء أكبر من كونها ملحمة شعرية بناها خيال أمة وتاريخها، لقد كان يشعر أنها «كتاب مقدس اتخذه شعب ليدير حوله صلواته وعباداته»(٣٥).

---

(٣٣) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى. مرجع سابق ص ١٤٥.

(٣٤) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم ط٢. دار الأندلس ١٩٨١م ص ٥٣.

(٣٥) د. محمد نجيب البهبيتى: المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨١. ص ١٧.

www.jadidpdf.com

وقد ربط د. «البهبيتى» بين جلجامش ورستم وأسفنديار وموسى بن ميشا وذى القرنين وهرقل والخضر فى جرأة ينقصها الكثير من التوثيق العلمى والدقة المنهجية.

وتعد محاولة الدكتور «عبد الجبار المطلبى» فى بحثه النقدى الذى ورد فى مجلة كلية الآداب جامعة بغداد ع ١٢ سنة ١٩٦٩م تحت عنوان (قصة ثور الوحش وتفسير وجودها فى القصيدة الجاهلية) دراسة رائدة فى مجال تطبيق مناهج النقد الحديث الذى يستخدم تقنيات من العلوم الأخرى مثل العلوم النفسية والأنثروبولوجية والأركيولوجية من أجل الوصول إلى فهم أعمق وتفسير أفضل للشعر نتاج النفس الإنسانية فى مراحلها المتقدمة، ولعلها أول دراسة تطبق المنهج الأسطورى فى تفسير صورة من صورة الشعر القديم.

ويضع الدكتور «نصرت عبد الرحمن» لدراسته «الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى فى ضوء النقد الحديث) إطارا نظريا يعتمد على فكرة اللاوعى الجماعى التى قال بها «كارل يونج» وما تحويه هذه الفكرة فى داخلها من حقيقة كونية ينطق بها الشعر، ومن معرفة قبلية لا غنى عنها فى فهمه، وذلك فى بحثه عن الصورة والرمز الدينى.

ويتجه الدكتور «على البطل» فى كتابه (الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى) ١٩٨٠م نحو دراسة الشعر القديم فى ارتباط صوره الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة التى كانت المنبع الأول لهذه الصور.

ويعلق صاحب كتاب (المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى) على هذه الدراسة بقوله:

«ولعل هذه الدراسة من أبرز الدراسات فى مجال نقد الفن القديم وتفسيره تفسيراً ميثولوجيًا منهجيًا وتأتى هذه الميزة من ناحيتين:

www.jadidpdf.com

الأولى: إن الدراسة تحيط بمعظم صور شعر ما قبل الإسلام الفنية فى أنماطها المكررة ولا تقف عند صورة بعينها تخرجها من سياقها الفنى القديم لتقيم حولها تفسيرا، مما قد يؤدى إلى تفتيت هذا التراث والافتئات عليه.

الثانية: إن الدراسة لا تكتفى بالقول باللاشعورية الجمعية للفن القديم القريب من منابع البدائية، ولكنها توغل بعد ذلك للبحث عن الأنماط العليا والمكرورات الأسطورية لهذا الفن، شعر ما قبل الإسلام، فتبحث الدراسة عن النمط الأعلى للأم المرأة وللحيوان والإنسان، ولذلك ألقت هذه الدراسة بظلالها واضحة على الدراسات التى تلتها من حيث المنهج والأدوات والنتائج»[٣٦].

وللدكتور «أحمد كمال زكى» دراسات متعددة فى إطار هذا المنهج نذكر منها: (التشكيل الخرافى فى شعرنا القديم) ١٩٧٨م، (الأساطير دراسة حضارية مقارنة) ١٩٧٩م، (التفسير الأسطورى للشعر القديم) بحث فى مجلة فصول العدد الثالث أبريل ١٩٨١م، (التفسير الأسطورى فى الشعر الحديث) بحث أيضا فى مجلة فصول العدد الرابع يوليو ١٩٨١.

وهو فى دراسته (التشكيل الخرافى فى شعرنا القديم) يختار الخرافة «لأنها جزء من الأساطير العربية التى توشك أن نهملها إهمالا مطلقا من ناحية، ولأنه يرى من ناحية أخرى أن عواملها أو أسبابها كلها تجتمع بالضرورة لتصوغ العمل الأدبى شاء الأدباء أم لم يشاءوا.

لكن ما ذهب إليه د/ زكى من أن الخرافة جزء من الأساطير العربية قول فيه نظر؛ لأن الخرافة هى حكاية بطولية أبطالها فى الغالب من البشر أو من الجن، وليس لها علاقة بالآلهة، لكن الأسطورة حكاية مقدسة تبرز علاقة الإنسان بالآلهة، فهى إذن ذات بعد دينى، ولها صلة بالمعتقدات على خلاف الخرافات.

---

(٣٦) المنهج الأسطورى، مرجع سابق. ص ١٧٢.

www.jadidpdf.com

ويعالج الدكتور «أحمد كمال زكى» (التفسير الأسطورى للشعر القديم) معترفا بقدرة الشاعر الجبارة على تشكيل الصور الشعرية من فتات التصور القديم للوجود الأول، وكلما كان الشاعر قريبا من عصر الفطرة - والجاهلية أحد أشكال الفطرة - سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التى تصوغ قصيدته أو تتحكم فى صياغته بنحو أو آخر، فلا مهرب أمامه من الرمزية أو من المجاز أو حتى من الخضوع لسحر بعض الكلمات - فيما ورثه من تعاويذ - وتقبل أنماط أسلوبية معينة، ويورد الدكتور «زكى» نماذج لذلك مثل ترديد عبارات فى الشعر «لله درك، أبيت اللعن» وغيرها بمثابة طقوس تطهير تتعوذ بها، وترديد الفعل «صبح» وما يدل عليه من سلوكية الجد واللهو، فهو يرد عند الغارة، كما يرد عند شرب الخمر، حيث يعقد هذا الترداد الصلة بين هذه الأفعال وبين نجمة الصبح العزى أو الزهرة الإلهة الدموية التى تقدم لها القرابين البشرية حينا، وراعية الخصب والخمر حينا لآخر، فهذا الضرب من التكرار مستند إلى قيمة أسطورية كما يرى الدكتور «أحمد كمال زكى».

ويقرر الدكتور «زكى» فى نهاية مقاله أن التفسير الأسطورى للأدب وللشعر بخاصة ما يزال فيه جوانب كثيرة لم يكشف عنها بعد، وأن ما قدمه الرواد فيه شعراء ونقاد وأنثروبولوجيين يوحى بأن للأسطورة اليوم دورا قد يقلب أنواع التقويم الأدبى رأسا على عقب.

ويحاول الدكتور «مصطفى الشورى» فى كتابه (شعر الرثاء فى العصر الجاهلى) ١٩٨٣م أن يفسر بعض طقوس الموت وشعائره تفسيراً يعود بها إلى الأساطير والقصائد القديمة التى شاعت لدى شعوب منطقة الشرق الأدنى القديم.

ولم تقدم هذه الدراسة ما يمكن أن يعتبر إضافة على المنهج الأسطورى، أو ما يمكن أن يكون متميزا فى هذا المجال أو فى الرؤية والتناول، لكن ما عرضه من رؤى فى كتابه قد سبقه بها باحثون وشملتها الدراسات السابقة بشكل ما.

www.jadidpdf.com

وفى بحثها عن (رمز الأفعى فى التراث العربى) ١٩٨٤م تحاول الباحثة «ثناء أنس الوجود» كشف العلاقة بين الإنسان العربى القديم، وبين الأفعى معبودة، وتأثره فى هذا الشأن بالحضارات والثقافات المجاورة، كما ترصد الوظيفة المزدوجة التى اكتسبتها الأفعى فى التراث الدينى كالأفعى الحارسة، والأفعى الشريرة، وذلك من خلال متابعة فى التراث العربى مقارنة بتراث شعوب المنطقة، وتبين امتزاج البقايا الميثولوجية بأصول الديانات السماوية فى نفوس كثير من المعاصرين من أتباع هذه الديانات فيما يعرف باللاشعور الجمعى أو المثل العليا.

لقد تحولت الباحثة «ثناء أنس الوجود» بدراستها عن الأفعى فى التراث العربى إلى المجال الأنثروبولوجى، ولم تعد الدراسة تفسيرا أسطوريا لصورة الحية فى الشعر العربى بقدر ما أصبحت دراسة تربط حضارات المنطقة وثقافاتها يمكن أن تفيد فى مجال التفسير الأسطورى.

وبعد هذه الرحلة إلى الشعر الجاهلى عبر الدراسات والتفسيرات التى قامت على أسس المنهج الأسطورى نستطيع أن نقول بأن الشعر الجاهلى قد فاز بنصيب عظيم وحظ غير قليل من الدراسات الأسطورية لسببين فى رأيى: أولهما: لاقترابه من منابع الفطرة الأولى للعقلية العربية البدائية، وثانيهما: لانتشار الوثنية وعبادة الآلهة المتمثلة فى رموز حجرية أو نباتية أو حيوانية، الأمر الذى يفسح مجالا للدراسات الأسطورية التى تبحث فى المعتقدات الأولية، وتوارثها فى عقل الجماعة وظهورها فيما يعرف باللاشعور الجمعى الذى اكتشفه «كارل يونج».

وعلى الرغم من الجهود المبذولة فى هذه الدراسات إلا أنها اصطدمت ببعض العقبات «متمثلة فى ضياع معظم التراث الشعرى القديم أو محاولات تضييعه لأسباب مختلفة بالإضافة إلى قلة ما بين يدى أصحاب هذه الدراسات من كشوف ونقوش وكتابات قديمة تصل ما انقطع بين هذا التراث الشعرى وأصوله، مما جعل بعض نتائج هذه الدراسات تبدو غير يقينية أو غير واضحة المعالم»[٣٧].

---

(٣٧) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، ص ٢٠٣ - ٢٠٤.

www.jadidpdf.com

ولا يفوتنى فى هذا المقام أن أنبه إلى أهمية الكتاب القيم الفريد (المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، دراسة نقدية) للدكتور «عبد الفتاح محمد أحمد» ١٩٨٧م والذى جعلته أساسا فى انطلاقى لتوضيح مفهوم المنهج الأسطورى فى النقد الأدبى العربى.

أما عن الدراسات الأسطورية فى الأدب الحديث فسنعرضها فى عجالة حتى لا يطول المقام ومنها:

(الأسطورة فى الشعر المعاصر) (بيروت ١٩٥٩) لأسعد رزوق الذى يرى أن الأسطورة فى الشعر العربى جاءت نتيجة استقبال قصيدة «اليوت» المشهورة «الأرض اليباب» ويعالج موضوعه على هذا الأساس.

فكما أن قصيدة «اليوت» ترثى حضارة الغرب المحتضرة المسرعة إلى الموت المحتوم، كذلك نجد الشعر العربى الحديث ينحو هذا المنحى، فهو ليس أكثر من صدى الشاعر الإنجليزى الأمريكى «اليوت»، والفرق بين الشعراء العرب و«اليوت» هو أنهم عمدوا إلى الرموز الشرقية للأسطورة، وابتعثوا آلهة شرقية لم ترد عند «اليوت».

الدراسة الثانية التى ظهرت هى (مضمون الأسطورة فى الفكر العربى) (بيرت ١٩٧٣) لخليل أحمد خليل، وهى لا تعتبر دراسة أدبية بقدر ما تعتبر تشخيصًا لاتجاه الفكر العربى نحو الميتافيزيقا، ولذلك يفسر تخلفنا فى كل شىء بالفكر الأسطورى، فحيثما كان التخلف تكون وراءه الأسطورة، أو بالأصح الفكر الأسطورى الموجه لتصرفاتنا، ولهذا يربط بين الفكر الأسطورى وبين العبودية الاجتماعية، بينه وبين التسلط السياسى وقيام الأنظمة القهرية، وما شابه ذلك من أنواع الإعاقات لظهور الفكر العلمى الاجتماعى.

ومن ذلك أيضا كتاب (الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر) للدكتور «محمد فتوح أحمد» ١٩٧٨م، و(أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث)

www.jadidpdf.com

١٩٧٨م للباحثة الفلسطينية «ريتا عوض»، ولها أيضا: (أدبنا بين الرؤية والتعبير) ١٩٧٩م، وللدكتور «أنيس فريحة» (ملاحم وأساطير من الأدب السامى) ١٩٧٩م، و(التفسير الأسطورى للشعر الحديث) للدكتور «أحمد كمال زكى» ١٩٨١م، وللباحث الدكتور «فراس السواح» دراسات فى المنهج الأسطورى أهمها: (مغامرة العقل الأولى، دراسة فى الأسطورة) ١٩٨١م، وله أيضا: (لغز عشتار، الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة) ١٩٩١م، وهناك أيضا محاولة الدكتور «أنس داود» فى كتابه (الأسطورة فى الشعر العربى الحديث.

وللدكتور «على البطل» أبحاث عديدة فى هذا المجال منها: (الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب) ١٩٨٢م، و(شبح قايين بين «إيديث سيتويل» و«بدر شاكر السياب») ١٩٨٤م، وله أيضا: (الأداء الأسطورى فى الشعر العربى المعاصر) ١٩٩٢م، وقد تأثر غير واحد من النقاد العرب بجهود الدكتور «على البطل» حتى إن بعضهم كان يقتبس بعض أفكاره وتصوراته دون الإشارة إلى أصل هذه الاقتباسات كما فعل الدكتور «محمد الجزائرى» فى كتابه (بدر شاكر السياب التمثيل الواعى للأسطورة)[٣٨]، والدكتور «مصطفى الشورى» فى كتابه (شعر الرثاء فى العصر الجاهلى) ١٩٨٣ فقد تأثر كثيرا بدراسات الدكتور «على البطل».

وللدكتور «محيى الدين صبحى» كتاب بعنوان (الرؤيا فى شعر البياتى) ١٩٨٦م، وله أيضا: (دراسات رؤوية) ١٩٨٧م، وللباحث «أحمد عثمان» بحث فى مجلة فصول ١٩٨٣ بعنوان: (على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب)، وللدكتور «حنا عبود» (النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطورى) ١٩٩٠م و«حنا عبود» هو أحد أبرز المشتغلين بهذا المنهج، وأحد أهم الذين أبدوا

---

(٣٨) انظر: د. مرشد الزبيدى: اتجاهات نقد الشعر العربى فى العراق من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩.

www.jadidpdf.com

حفاوة بأطروحات «نورثروب فراى» ترجمة وتطبيقا ونقدا، فهو الذى قام بترجمة كتاب «فراى» (نظرية الأساطير فى النقد الأدبى) ١٩٨٧م إلى اللغة العربية، ولعل من أهم ما قدمه فى هذا المجال هو أن ثمة مطابقة بين أقدم أوغاريتى وأحدث شاعر سورى، وأن عبثية «كامو» و«يونيسكو» وسواهما لا تزيد على عبثية بعض النصوص التى عرجت عليها الألواح السومرية(٣٩).

وللدكتور «محمد عجينة» كتاب بعنوان (موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها) ١٩٩٤م، وللدكتور «نذير العظمة» (سفر العنقاء، حفرية ثقافية فى الأسطورة)، وللدكتور «قاسم المقداد» (هندسة المعنى فى السرد الأسطورى الملحمى، جلجامش) ١٩٩٦م، وللدكتور «شكرى محمد عياد» (البطل فى الأدب والأساطير) ١٩٩٧م.

وفى مجال نقد القصة القصيرة نجد للباحث المغربى «بنعيسى بو حمالة» بحث فى مجلة فصول ١٩٨٣م بعنوان: (فى البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية).

وفى مجال نقد الرواية العربية فى إطار المنهج الأسطورى نجد محاولة الدكتور «نضال الصالح» فى كتابه القيم (النزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة)، وعودة للشعر العربى الحديث .

هذا بخلاف بعض الأبحاث والرسائل الجامعية التى لم تنشر وظلت حبيسة مكتبات الجامعات.

وبعد هذه الإطلالة أقول إن عرضى لهذه الأبحاث لا يدعى الحصر، وإنما هو شاهد على وجود هذا المنهج فى النقد الأدبى العربى، فإن كان قد فاتنى شىء

---

(٣٩) د. حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطورى، ط١ اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٠م، ص ٦.

www.jadidpdf.com

من هذه الأبحاث فإنى ألتمس إليكم المعذرة لانتشار الدوائر الثقافية فى العالم العربى من جهة، ومن جهة أخرى فإنى قد أشرت فى بداية عملى إلى أننى سأذكر بعض الشواهد على كل منهج، وليس كل الشواهد، فكتابى هذا ليس تأريخا للنقد، وليس فهرسا ومعجما لكل الأعمال النقدية فى العالم العربى.

استعرضت فيما سبق بعض الأعمال النقدية التى قامت على أساس المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، وحتى تتضح الملامح التطبيقية لهذا المنهج رأيت أن أعرض لنماذج نقدية أسطورية لتفسير الشعر العربى الحديث، وكذلك نموذج نقدى قام على المنهج الأسطورى للرواية العربية الحديثة.

* * *

www.jadidpdf.com

نماذج نقدية فى ضوء المنهج الأسطورى

أولا: نموذج للنقد الأسطورى لتفسير الشعر الحديث:

من دراسة للناقد «أحمد عتمان» بعنوان (على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب) - وهذه الدراسة وردت بمجلة فصول النقدية التى تصدر فى القاهرة المجلد الثالث، العدد الرابع ١٩٨٣م - اخترنا هذا النموذج النقدى.

بدأ الباحث حديثه بتعريف الأسطورة فقال: «الأسطورة هى خلاصة تجارب حضارية متعددة، وحصيلة أجيال متتالية، وهى جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة، والأسطورة أيضا رمز، يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة، وفى الأسطورة أيضا تكمن صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات، وبكل الألوان والاتجاهات، لأنها من صنع الناس، ولأن كل عصر يضيف إليها شيئا يتواءم مع تفكيره وحسه، وإذا كان الشعر قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل، فلن يشذ عن ذلك شعرنا العربى قديمه وحديثه... والدراسة التى بين أيدينا تحاول إبراز دور الأسطورة الإغريقية فى نتاج واحد من أبرز فرسان الشعر الحرّ هو «بدر شاكر السياب».

وبعد أن استعرض الباحث آراء كل من د/ «إحسان عباس»، ود/ «أحمد كمال زكى» فى أسباب نشوء هذه الظاهرة وشيوعها فى الشعر العربى الحديث، نراه يعقب بقوله:

«ومن الشعراء الذين تغلغلت الأسطورة فى حياتهم «بدر شاكر السياب» حيث تسربت الأسطورة إلى داخل تكوينه النفسى والفكرى، وأصبحت جزءا لا يتجزأ من مفهومه للشعر ورؤيته للحياة، يعده «ماهر شفيق فريد» أحد الثالوث الإليوتى فى الأدب العربى مع (لويس عوض وصلاح عبد الصبور) أى أنه من أكثر المنتفعين بإليوت ونزعته فى استخدام الأسطورة، يقول «السياب» نفسه: «لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس كما هى اليوم، فنحن نعيش فى عالم لا

www.jadidpdf.com

شعر فيه؛ إننى أعنى أن القيم التى تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيها للمادة لا للروح، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير والخرافات التى لا تزال تحتفظ بحرارتها؛ لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح - من جهة أخرى - يخلق أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته فى خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن».

ومن الجلى أن استخدام الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر - فى رأى «السياب» - يمثل اتجاها هروبيا ونزعة انهزامية، بعد أن وجد الشاعر فى الأسطورة نقيض الواقع، فلجأ إليها يائسا مغلوبا على أمره، هذا على الأقل ما نفهمه من كلام السياب، وعلى أية حال فإن وظيفة الأسطورة فى شعر السياب - وغيره من الشعراء المعاصرين - أصبحت قضية أدبية ونقدية ملحة دار حولها جدل طويل لا يزال محتدما.

وبعد هذا المدخل، عرض الباحث لنماذج عديدة تتناول الأسطورة فى شعر السياب، اخترنا من بين هذه النماذج ثلاثة نماذج قصيرة تتضح من خلالها رؤية الناقد، وكذلك رؤية الشاعر لأن بها أكبر حشد من أساطير الشرق والغرب على حد قول الناقد، يقول الناقد:

«وتضم قصيدة السياب - أيضا - قصة المسيح عليه السلام وصلبه - فى عقيدة المسيحيين -، وكذا أساطير تموز وأتيس الشرقية، التى ترمز إلى البعث والربيع، وهو بذلك يدعو إلى التعايش الحضارى بين مختلف الشعوب والأجناس إذ أنهم قد عرفوا جميعا أساطير متشابهة ومتقاربة، إن لم تكن واحدة متناقلة هنا وهناك، ولعل أكبر حشد من أساطير الشرق والغرب هو الذى نجده فى قصيدة (مرثية الآلهة) المنشورة فى ديوان (أنشودة المطر) حيث يقول السياب:

www.jadidpdf.com

ألا كم رفعنا من إله وكم هوى

إله وأضحى ثالث وهو رابع

وما كان معبودا سوى ما نخافه

ونرجوه أو ما خيلته الطبائع

فتموز مثل اللات والرعد ما رمى

بغير الذى تطوى عليه الأضالع

وكم أله التمر التهامى معشر

لما ليس يحيا دونه الناس راكع

فلما شكا بعد الأثافى قدرها

وضنت على الشدق الحفى المراضع

ترى «فحم» إذ يلقاه راجفا

و«فولاذ» من تلماح عينيه مائع

ويا عهد كنا كابن حلاج: واحدا

مع الله إن ضاع الورى فهو ضائع

أكل الرجال الجوف أن يملأوا به

خواء الحشا هذا الإله المضارع

فعاد الفقير الروح من ليس كاسيا

به ظاهرها منا فحل التنازع

وفى حاشية على البيت السادس من هذا المقتطف يقول السياب: «جردت من الفحم والفولاذ» شخصين لإلهين من الأرباب الجدد أتباع «زيوس» الجديد - الذهب - وعاملتهما كاسمى علم، ومنعتهما من الصرف.

www.jadidpdf.com

وفي أبيات هذه القصيدة يجمع السياب - في حديثه - الأديان الوثنية والسماوية في صورة أقرب ما تكون إلى فلسفة الأديان منها إلى الروح الشعرية، وتحتاج هذه الأبيات إلى تأمل عميق، وتفسير دقيق، وكثير من الشرح والتعليق، قبل أن نتفهم ماذا يريد السياب في النهاية، فهو في البيتين الأولين يشرح سر نشوء الأديان الوثنية بثلاثة أسباب رئيسية، هي الخوف والرجاء وخصب الخيال؛ وهي أسباب يقبلها علماء الأساطير ودارسو فلسفة الأديان، وإن لم تكن الأسباب الوحيدة، فالوثنيون قد عبدوا ما يخشونه مثل الأعاصير والبراكين والأوبئة وما إلى ذلك، فجعلوا لها قوى إلهية تكمن فيها وتحركها، ومن ثم يمكن استرضاؤها بالصلاة والقرابين والنذور، وعبدوا كذلك ما يرجون نفعه، كالشمس والقمر، ثم تخيلوا مخلوقات شبه إلهية أخرى كثيرة، ثم يشرع السياب في تطبيق هذه النظرية على سائر الأديان الوثنية فيمازج ويزاوج بين أساطير العرب في الجاهلية وأساطير بابل والإغريق وغيرهم، ثم يصل إلى القول بأن العصر الحديث لا يخلو من أساطير وآلهة وثنية؛ فالذهب يتربع على العرش وكأنه زيوس جديد، ويقف حوله في خشوع إلهان آخران هما: «الفحم» و«الفولاذ»!

فالسياب يريد القول - إذن - إن أهل عصرنا بما يفعلونه من تقديس للمادة والآلة، ليسوا أفضل من أصحاب الديانات الوثنية الذين عبدوا تموز، واللات، وزيوس، وغيرها.

وفي ديوان (أنشودة المطر) قصيدة للسياب تحمل عنوان (رسالة من مقبرة إلى المجاهدين الجزائريين)، ومنها نقتطف الأبيات التالية:

وعند بابي يصرخ المخبرون

«وغدٌ هو المرقى إلى الجلجلة!

والصخر، يا سيزيف، ما أثقله

سيزيف إن الصخرة الآخرون»

www.jadidpdf.com

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على «الأطلس»

آه لوهران التى لا تثور

والجلجلة هى الجبل الذى حمل المسيح صليبه إلى قمته، و«سيزيف» (سيسيفوس) فى الأساطير الإغريقية ملك كورنثة الأسطورى، اشتهر بأنه أكثر البشر دهاء، وبلغ من مكره أنه عندما جاءه الموت (مجسدا) صارعه ثم قيده بالحيلة فى الأصفاد، مما ترتب عليه عدم موت أى مخلوق لفترة من الزمن؛ إلى أن جاء «آريس» إله الحرب، وحرر رب الموت، ثم أفشى سيسيفوس سر الإله زيوس، وخدع هاديس إله العالم السفلى نفسه، فعوقب سيسيفوس فى الجحيم بعذاب أبدى، هو أن يرفع صخرة إلى أعلى الجبل، وعندما تصل الصخرة إلى القمة تتدحرج ثانية إلى أسفل السفح، وهكذا يظل سيسيفوس صاعدا هابطا، بعبثه الصخرى أبد الدهر، ويصور السياب حياته فى الجحيم، حيث يقف المخبرون ببابه يصرخون، وفى الأبيات القليلة التى اقتطفناها يربط الشاعر بين سيسيفوس والمسيح عليه السلام، وكذا مقولة فيلسوف الوجودية «جان بول سارتر»: «الجحيم هم الآخرون»! وفى النهاية يحث سيسيفوس أن يلقى الصخرة ويحرض (وهران) على الثورة ضد الآخرين وتحطيم صخرة المستعمرين.

وفى الديوان نفسه يعنون السياب إحدى القصائد بالعنوان التالى «سربروس فى بابل»، والعنوان وحده كفيل بإظهار اتجاه الشاعر نحو جمع أساطير الإغريق، وخلطها بأساطير الآشوريين وجاء فى هذه القصيدة:

ليعو «سربروس» فى الدروب

فى بابل الحزينة المهدمة

ويملأ الفضاء زمزمة

يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام

www.jadidpdf.com

ويشرب القلوب

عيناه نيزكان فى الظلام

وشدقه الرهيب موجتان من مُدَى

تخبئ الردى

أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراق

يؤج فى العراق

ليعو سربوس فى الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفين

تموزنا الطعين

وسربروس (كيربيروس) هو فى الأساطير الإغريقية حارس العالم السفلى، وهو كلب له ثلاثة رءوس (أو خمسون) فاغرة الأفواه على الدوام، تنفث سما زعافا من أحشائه، وينتهى جسمه بذيل تنين، أما شعر رأسه وظهره فثعابين تسعى وتتلوى، وفى قصيدة السياب يعوى (كيربيروس) - حارس العالم السفلى الإغريقى - فى مدينة بابل الآشورية، ويعيث فيها فسادا.

إنه الموت الذى يقضى على الحياة الخصبة فى المدنة، ولكنه - فى الوقت نفسه - ينبش التراب عن الإله الشرقى الدفين «تموز»، ثم تقبل إلهة الجمال والربيع والخصب والبعث «عشتار» (إيزيس الفرعونية) وتجمع أشلاء «تموز» (أوزوريس) برغم مطاردة «كيربيروس» الوحشية، ويسيل منها الدم الذى منه ستخصب الحبوب، وتنبت من جديد براعم الزهور، ومن رحم ينزّ بالدماء يولد الضياء، وهكذا يأتى البعث بعد الموت، وبعد دفع الثمن والتضحية من أجله»[٤٠].

(٤٠) أحمد عتمان: على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب، مجلة فصول، المجلد الثالث. العدد الرابع ١٩٨٣ ص ٣٧ - ٤٢.

www.jadidpdf.com

ثانيا: نموذج من نقد الرواية العربية فى ضوء المنهج الأسطورى:

لعل من أهم النماذج النقدية للرواية العربية فى ضوء المنهج الأسطورى محاولة الدكتور «نضال الصالح» فى كتابه (النزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة)، وفى هذه الدراسة يرجع المؤلف بداية النزوع الأسطورى فى الرواية العربية إلى نهاية عقد الأربعينيات من القرن العشرين، واعتبر رواية (عودة الروح) للأديب المصرى «توفيق الحكيم» هى أول نص عربى ينزع إلى استلهام الأسطورة، وعلى الرغم من أنه تناول فى دراسته أكثر من رواية عربية تحقق فيها الجانب الأسطورى - مثل: رواية (إيزيس وأوزوريس) للكاتب «عبد المنعم محمد عمرو»، ورواية (مارس يحرق معداته) للروائى الفلسطينى / الأردنى «عيسى الناعورى»، ورواية (نرسيس) للروائى السورى «أنور قصيباتى»، و(العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح) للأديب والناقد المصرى «لويس عوض»، و(رامة والتنين) لإدوار الخراط... وروايات أخرى - لكننا آثرنا أن يكون النموذج المختار من هذه الدراسة هو بحثه حول رواية «توفيق الحكيم» (عودة الروح).

يقول الباحث الدكتور «نضال الصالح»:

«لعل رواية توفيق الحكيم: «عودة الروح» أول نص روائى عربى ينزع إلى استلهام الأسطورة، ولعلها أول نص روائى عربى أيضا يرتبط ارتباطا وثيقا بالظاهرة التى تعالجها هذه الدراسة، أى: النزوع الأسطورى، ذلك أنه ليس ثمة أسطورة فى الرواية، بل ثمة استلهام لأسطورة، هى أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية، أى: أسطورة «إيزيس وأوزوريس».

والنزوع الأسطورى فى هذه الرواية يتجلى من خلال تلك المطابقة التى ينتجها الروائى بين شخصية «سنية» التى يتهافت على حبها أفراد أسرة واحدة و«إيزيس» بطلة الأسطورة الفرعونية، ومن خلال ما تشير إليه الأولى من حمولة رمزية دالة على الثانية بوصفها رمزاً لمصر، إذ تنبه محسن إلى أن: شعرها مقصوص على أحدث طراز، وذهبت عيناه تتأمل نحرها العاجى غاية فى البياض،

www.jadidpdf.com

يعلوه رأس مستدير غاية فى السواد، يلمع لمعانًا أخاذًا، كأنه قمر من الأبنوس. وخطرت لمحسن صورة يراها فى الكتاب المقرر هذا العام للتاريخ المصرى، صورة يحبها كثيرًا، وطالما قضى شطرًا من حصص التاريخ بطيل إليها النظر وهو سابح فى عالم الأحلام، لا يُنزله منه إلى الأرض إلا صوت المدرس وقد بدأ فى شرح الدرس، تلك صورة امرأة، شعرها مقصوص أيضًا... وأسود لامع كذلك.. ومستدير كالقمر الأبنوس: إيزيس» (ج١: ١٤٣ - ١٤٤).

ومهما يكن من أمر انتماء الكثير من جزئيات المحكى فى هذه الرواية إلى الكثير من جزئيات السيرة الذاتية لتوفيق الحكيم، فإنها تتجاوز ما هو سيرى خاص إلى ما هو جمعى عام، يمتد ليعنى مصر كلها، بل إنه يمكن عدها محاولة روائية لكتابة سيرة مصر فى مطلع القرن العشرين، قبل ثورة سعد زغلول ١٩١٩ وخلالها، وتتجلى هذه السمة فيها من خلال نمذجة الحكيم لشخصياتها الرئيسية التى تغادر إطارها الواقعى لتكتسب معانى ودلالات خارج هذا الإطار من جهة، ثم لمكونات عالمه الروائى الأخرى، التى تتم صياغتها داخل الرواية بوصفها حوامل جمالية للتعبير عن تلك المعانى والدلالات من جهة ثانية.

فالشخصيات الرئيسية الثلاث: «محسن»، و«عبده»، و«سليم» التى تهيم حبا بسنية، ابنة الجيران، تمثل معادلا فنيا للشعب المصرى، كما تمثل «سنية» نفسها معادلا فنيا لمصر، ويتبدى ذلك من خلال إلحاح الروائى، فى مواقع كثيرة من الرواية بجزأيها، على تسمية الأسرة التى تنتمى إليها تلك الشخصيات: «الشعب»، كما يتبدى من خلال المطابقة التى يقيمها «محسن»، كما أشرت إلى ذلك آنفًا، بين «سنية» و«إيزيس». ولعل توزيع الروائى شخصياته الثلاث تلك على وظائف اجتماعية ومعرفية مختلفة يثمن ما يمكن عده محاولة منه للتعبير عما كان يضطرم فى الشارع المصرى آنذاك من أسئلة المثقفين عن معانى التحرر والانتماء والنهضة، فقد كان «محسن» طالبا شابا، و«سليم» ضابطا، و«عبده» مشروع مهندس، ولعله، أيضا، إشارة إلى ما كان يعتور ذلك الشارع من حالات التمزق

www.jadidpdf.com

والفرقة التى كانت تبدد جهود أولئك المثقفين، وتجعلها أسيرة أوهام خاصة بكل فئة منهم عمن يبدو مؤهلا لنيل ود الأمة، كما تمثلها سنية فى الرواية.

لقد أحب محسن، وعبده، وسليم، كل على طريقته، «سنية»، ابنة جارهم الدكتور حلمى، وابتكر - كل على طريقته أيضا - الوسيلة التى تمكنه من الاستئثار بقلبها، وعلى الرغم من أن سبيلهم إلى لقائها كان محكوما بعنصر المصادفة، الذى يتمدد فى الرواية باسطا نفوذه على مكوناتها كلها، فقد كان هذا اللقاء نوعا من الكشف عن قتام الواقع الذى كانوا يعانونه جميعا، بل الذى يعانيه أبناء مصر كلهم، إذ ما إن كان كل منهم يعود من منزلها، حين يلقاها أول مرة، حتى يستعر لديه إحساس حاد بسطوة المفارقة بين عالمهم الذى يحيونه وعالم سنية، بين الواقع والمثال، فحين خلا محسن لنفسه مساء لقائه الأول بها لتعليمها أصول الغناء «شعر.. بسوء تلك المعيشة: خمسة أشخاص فى حجرة واحدة! لأول مرة أحس بالحنق على تلك المعيشة المشتركة، التى كانت دائما منبع هناء وصفاء وغبطة للجميع.. أى للشعب، حسب كلمتهم المتعرف عليها» (ج١: ١٠٦). والإحساس نفسه انتاب عبده بعد لقائه الأول بها أيضًا حين أصلح لأسرتها سلك الكهرباء: «أحس إحساس محسن تماما عندما عاد هو الآخر من منزل الجيران للمرة الأولى، أحس الاشمئزاز، إذ يعيشون خمسة فى غرفة واحدة» (ج١: ٢٠٦)، كما انتاب «سليم» حين عاد من تفحص بيانو الأسرة: «أحس لأول مرة غرابة هذه المعيشة. كيف أنه استطاع حتى الآن أن يحيا مع أربعة أو خمسة فى حجرة واحدة» (ج١: ٢٢٢). لكأن ثمة هوة سحيقة كانت تفصل بين «الشعب» وجذره الحضارى، ولذلك فقد كان الثلاثة يتلهفون للتوحد بهذا الجذر، أو لاستعادته، أو للحظوة به.

كان كل منهم يسعى إلى خطب ود «سنية» بوصفه خلاصا من وحدة شائهة تخفى تحتها تمزقًا واقعيًا، لا يمكن التحرر منه إلا من خلال شخصية قادرة على جمع أوصال هؤلاء العشاق لترد إليهم الحياة، على النحو الذى فعلته إيزيس، بطلة الأسطورة بأوصال حبيبها أوزوريس، إذ لم يكن ثمة معنى لهذه الحياة فى وسط أسرى مبعثر، والعلاقات فيه محكومة بالأهواء.

www.jadidpdf.com

وإذا كانت «سنية» قد تمكنت من تطهيرهم من آثار الفرقة، فوحدتهم باتجاهها، فقد انتهت بهم إلى حب أكبر، حب الثورة التى قادها «سعد زغلول»، فانخرطوا جميعهم فيها، كما لو أنهم قد بعثوا من الموت، والتى دفعت كلا من عبده وسليم إلى إذابة رغباتهما الذاتية فى آلام محسن، كما دفعت الأخير نفسه إلى تجاوز إخفاقه فى استمالة سنية إليه، ثم إلى إذابة «أشجانه فى أشجان بلده. الشعب كله ينسى ذاته ويندفع مع الموج ليلتحم مع القائد.. الذى ظهر ليقود المد الثورى الجديد ويعيد لمصر الروح».

ومما يعزز رمزية «سنية» ومرجعيتها الأسطورية ما تجهز به الرواية نفسها فى خاتمة جزئها الثانى، إذ يقول الآثارى الفرنسى: «أمة أتت فى فجر الإنسانية بمعجزة الأهرام لن تعجز عن الإتيان بمعجزة أخرى.. أو معجزات! أمة يزعمون أنها ميتة منذ قرون، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السماء من بين رمال الجيزة! لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش إلى الأبد!» (ج٢: ٢٤٠)، ثم من خلال إشارة الروائى إلى تفجر تلك الثورة «فى شهر مارس. مبدأ الربيع. فصل الخلق والبعث والحياة» (ج٢: ٢٤٠)، كما تشير إلى ذلك أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية، القائلة بميلاد حياة جديدة فى مطلع الربيع من كل عام، حيث تتمكن «إيزيس» من جمع أشلاء حبيبها «أوزوريس» وتعيده إلى الحياة.

والرواية، بالإضافة إلى إشارتها للمعطى الرمزى الأسطورى فيها، لا تدخر جهدا فى إبراز ما يعزز هذا المعطى، ويعلى من شأنه وحضوره فى تضاعيف السرد، ومن أمثلة ذلك ما يتصل بصورة سنية خاصة، التى كانت بالنسبة إلى محسن «المعبود» الذى يجب أن لا يطوله أحد، والذى يجب أن يظل فى عليائه المقدس العصى على الامتهان، فحين حاول عمه سليم التغزل بمفاتنها الجسدية: «شعر بما لم يشعر به عابد ورع تقى متنسك وقد رأى أحداً يهين معبوده بكلمات بذيئة» (ج١: ٢٢٤). ثم تسمية مصطفى لها بـ «إلهة الشرفة» (ج٢: ١٦٧)، وما

www.jadidpdf.com

يتردد من حوارات بين كثير من الشخصيات تدفع بذلك المعطى إلى الواجهة دائما، وقبل ذلك كله تصدير كل جزء من جزئى الرواية بنص من «كتاب الموتى».

لقد حاول الحكيم أن يوفر لروايته كل ما يمكنه من استثمار الأسطورة الإيزيسية، وأن تكون هذه الأسطورة متكأه الفنى للتعبير عن الأطروحة المركزية لخطابه الروائى، أى أطروحة انبعاث مصر من موتها الذى سكن حركة التاريخ فيها آنذاك، ولذلك لم يكن يدخر جهداً فى بث كل القرائن الكافية للمطابقة بين مستويى التعبير لديه: المستوى الواقعى والمستوى الرمزى، وإلى حد بدت الرواية معه مشغولة باستجماع كل ما يفصح عن خطابها إلى بؤرتها السردية، الأمر الذى قد يفسر تلك الاستطالات الزائدة والنافلة فى عملية السرد، كما فى حكاية الدكتور حلمى، والد سنية، عن مديرية بحر الغزال حيث قضى شطراً من حياته فى السودان، وحديث القطار الذى أقل محسن إلى قريته دمنهور، وسوى ذلك. كما يفسر إجماع كثير من النقاد على القول إن الحكيم كان يفرض أفكاره على شخصياته، ويُنطقهم بما يعجزون عن النطق به بطبيعتهم، كما كان يتدخل دائما لتحقيق تلك المطابقة التى أشرت إليها فى أكثر من موقع سابق، ولإخضاع حركة السرد لرؤى سابقة على النص، وليست منطلقة من صيرورة هذه الحركة وتطورها الطبيعيين.

والرواية، بعامة، شاهد ممتاز على تقاليد الكتابة الروائية العربية، إذ ينصاع الشكل الفنى فيها إلى صيغة زمنية متواترة، تظل لصيقة بالمعنى الخطى للزمن. وليس صحيحًا، فى هذا المجال، ما رآه محمد زغلول سلام من أن الروائى قد أحسن «نسج خيوط القصة وربط الصورة الجزئية بالصورة الكلية»، والصحيح هو ما ذهب إليه فى موقع آخر من دراسته للرواية من أن سيطرة الفكرة على الشكل، أو غلبة الفلسفة على الواقعية، أدت إلى اختلاط صور الشخصيات الواقعية برموزها، وأضعف خطوطها، كما أضعف بناءها الفنى.

www.jadidpdf.com

وإذا كان ثمة ما يسوغ للروائى استخدام العامية المصرية على نحو مثير: أى: إلحاحه على تجسيد روح «الشعب» كما يتمثل فى الأسرة، فإن هذه العامية لم تكن معللة جماليا على نحو كاف، وكثيراً ما كانت تسلب الرواية، وفى مواقع كثيرة منها، معنى انتسابها إلى الأدب، من غير أن ينفى هذا أهميتها ودورها فى التأسيس لخطاب روائى عربى جديد، يمثل النزوع الأسطورى أحد علاماته الأولى.

* * *

www.jadidpdf.com

عيوب المنهج الأسطورى

لا شك أن المنهج الأسطورى قد أثرى النقد الأدبى فى النصف الأخير من القرن العشرين حيث أضفى هذا المنهج بعداً جديداً على الدراسات النقدية لم يكن موجوداً من قبل، كما ساعد هذا المنهج على كشف الصلة بين الأدب والعقل الجمعى.

لكن ثمة بعض الاعتراضات والمآخذ التى أخذها عليه بعض النقاد من أمثال الناقد الأمريكى «مالكولم كاولى» Malcolm Cowley الذى يرى أن كثيراً من قراءات هذه المدرسة إنما تشبه جلسات تحضير الأرواح، وحلقات السحر الشعبى؛ فعندما يتلو الناقد تعويذته ويلوح بعصاه السحرية يتحول كل شىء إلى شىء آخر.

«وتؤدى عملية التحول النقدى هذه إلى المبالغة فى تفخيم الأعمال الأدبية والارتفاع بها إلى مستوى الوصايا أو الكتب المقدسة، بالإضافة إلى أنها تتضمن حطا من قدر مؤلفيها، وتتلاشى الكتابة الأصلية لصاحبها ليبقى النص المقدس بما يحمله من معنى.

كما أن هذا النوع من النقد يبعد القراء فزعا من قراءة التحف الأدبية لأنه يجعلها كما يرى «كاولى» تبدو صعبة بدرجة مستحيلة لأنها توحى بأن على المرء لكى يتمكن من قراءتها أن يطالع رفًّا من الكتب، وأن يفكر مليًّا فى التلميحات والإشارات الخبيثة فى كل جملة من العمل الأدبى، ويحسب «كاولى» أيضا أن كثيرا من النقاد يُغْرَوْن بإحلال تلفيق الناقد محل ما قال المؤلف على وجه الحقيقة، وفى هذه الحالة فقد استولى «يعقوب» على حق بكورة «عيسو»، أما الناقد المبدع فلم يحتل مكان المؤلف فحسب بل إنه أيضا ساقه إلى التيه[٤١].

وثمة اعتراض أساسى كما يقول «سكوت» يوجه إلى النقد النمطى أو الأسطورى هو أنه لا يؤدى إلى تقييم الأدب بقدر ما يؤدى إلى تفسير الإعجاب

---

(٤١) المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى مرجع سابق ص ٢٢٦.

www.jadidpdf.com

بأعمال معينة، ولعل هذا ما أرادته «مسز لانجر» حين رأت أن تطبيق هذه النظرية على الفن بجعله وظيفة تعبيرية فطرية قد أدى إلى عدم التمييز بين الفن الجيد والفن الرديء، فوضعتهما هذه النظرية على قدم المساواة(٤٢).

ويبدى «رينيه ويليك» بعض الاعتراضات على هذا المنهج بقوله:

«لكن مخاطر هذه الطريقة (يقصد طريقة المنهج الأسطورى) واضحة للعيان؛ إذ تختفى الحدود الفاصلة فيها بين الفن والأسطورة، وحتى بين الفن والدين، وتختزل غيبيتها اللاعقلانية كل الشعر إلى أداة نقل لعدد محدود من الأساطير عن الانبعاث والتطهير، وبعد أن نفك رموز العمل الفنى وفق هذه المصطلحات نحس أننا انتهينا إلى الإحساس باللاجدوى والتكرار الممل، وهذا هو عيب الكثير من كتابات «ولسون نايت» التى استخلصت حكمة غيبية من «شكسبير»، و«ملتون» و«بوب»، و«وردزورث»، وحتى «بايرون»(٤٣).

تمثلت اعتراضات «ويليك» على المنهج الأسطورى فى ثلاثة محاور رئيسية وهى:

(أ) اختفاء الحدود الفاصلة بين الفن والأسطورة من جهة، وبين الفن والدين من جهة أخرى.

(ب) المنهج الأسطورى يختزل العمل الأدبى، ويجعله مجرد ناقل لعدد محدود من الأساطير.

(جـ) الإحساس بالتكرار وعدم الفائدة بعد فك رموز العمل الأدبى على الطريقة الأسطورية.

---

(٤٢) المرجع السابق ٢٢٧.

(٤٣) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة د/ محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة عدد ١١٠ فبراير ١٩٨٧م الكويت ص ٤٨٢.

www.jadidpdf.com

أما بالنسبة لممارسى هذا المنهج فى العالم العربى فإن أبرز المآخذ التى تؤخذ عليهم هو أن نقدهم فى كثير من الأحيان لم يخل من الانطباعية التى يجب أن يكون النقد الموضوعى بمنجاة منها.

كما أن من أبرز سلبيات هذه الدراسات النقدية القائمة على المنهج الأسطورى عدم تماسك المنهج عند كثير من الذين سلكوا هذا المنهج وتناولوه فى أعمالهم.

ومن الملاحظ على هذه الدراسات أيضا أن فرضياتها فى بعض الأحيان كانت فى حاجة إلى التوثيق بعودة أشمل إلى العلوم الأركيولوجية والنقوش القديمة والأساطير السامية.

وعلى الرغم من هذه المآخذ وتلك الاعتراضات فإننا لا نستطيع أن ننكر أهمية هذا المنهج فى إضاءة العمل الفنى أو الأدبى، وتفسيره، وربطه بالعقل الجمعى حيث الصورة الأولى التى انطبعت فى ذهن الإنسان وتوارثها عبر القرون والأجيال الأمر الذى كشف لنا سر التماثل بين بعض العادات للإنسان المعاصر، والعادات القديمة للإنسان البدائى، وفسر لنا سر الجنوح نحو الأساطير، وميل الشعوب المتحضرة على اختلاف بيئاتها إلى تداول تلك الأساطير والخرافات.

إن هذا المنهج هو أكثر المناهج السياقية جدية فى محاولة الكشف عن الحياة الكامنة فى النص على أساس من فهم صحيح لطبيعة هذا الفن ووظيفته فى حياة الإنسان؛ فهو يعالج الفن على أساس واضح من فهم لطبيعة الفن القديم الميثودينية، ومن إدراك سليم لوظيفته فى حياة الإنسان تعبيرًا ورمزًا وبقاءً.

***

www.jadidpdf.com

الباب الثانى

المناهج الحداثية

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الأول

البنيوية

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الأول

البنيوية

مفهوم البنيوية:

ظهرت البنيوية كرد فعل على الوضع الذرى الذى ساد العالم فى القرن العشرين، وهو وضع تغذى من وانعكس على انقسام المعرفة، وتفرعها على تخصصات دقيقة متعددة تم عزلها عن بعضها لتجسد من ثم مقولة الوجوديين حول عزلة الإنسان وانفصامه عن واقعه، والعالم من حوله وشعوره بالضياع، والإحباط والعبثية، فإذا كان الوضع الذرى يعنى التفتيت والانشطار، من المادة إلى الجزىء، إلى الذرة إلى انشطار الذرة، فإن البنيوية تعنى البحث عن العلاقات بين البنى المكونة للنص وصولاً إلى بنية كلية تربط أجزاء العمل الأدبى فى وحدة تكاملية.

فالبنيوية إذن طريقة وصفية فى قراءة النص الأدبى تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما: التفكيك والتركيب، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التى تشكل نسقية النص فى اختلافاته وتآلفاته.

ويعنى هذا أن النص عبارة عن لعبة الاختلافات ونسق من العناصر البنيوية التى تتفاعل فيما بينها وظيفيا داخل نظام ثابت من العلاقات، والظواهر التى تتطلب الرصد المحايث (أى المنعزل عن أى سياق خارجى)، والتحليل الآنى الواصف من خلال الهدم والبناء أو تفكيك النص الأدبى إلى تمفصلاته الشكلية وإعادة تركيبها من أجل معرفة ميكانيزمات النص ومولداته البنيوية العميقة قصد فهم طريقة بناء النص الأدبى.

بمعنى أن الناقد البنيوى حين يتناول العمل الأدبى يعزل النص تماما عن كل السياقات الخارجية، كالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى تتعلق بالمبدع

www.jadidpdf.com

أكثر من تعلقها بالنص، تلك السياقات التى أضحت من معوقات النقد الموضوعى، إذ «إن مهمة الناقد ليست اختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان النقد الأيديولوجى يحصرها فى هذا النطاق، إنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، يرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقى والرمزى ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التى تزعم أنها تعكسها أو تعرضها فى كتاباتها»[1].

وهذا ما كان يقصده البنيويون حين أطلقوا شعار «موت المؤلف»؛ فقد كانوا يقصدون من وراءه أن يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية وغيرها فى تفسير الأدب، ونقده، وبعد أن يقصى الناقد هذه السياقات يقوم بالبحث عن البنى الجزئية المشكلة للنص، ودراسة العلاقات أو الأنساق القائمة بين هذه البنى دراسة وصفية آنية للوصول إلى البنية الكلية للنص أو العمل الأدبى.

ومن هنا، يمكن القول: إن البنيوية منهجية، ونشاط، وقراءة، وتصور فلسفى يقصى بالخارج، والتاريخ والإنسان، وكل ما هو مرجعى وواقعى، ويركز فقط على ما هو لغوى، ويستقرئ الدوال الداخلية للنص دون الانفتاح على الظروف السياقية الخارجية التى قد تكون قد أفرزت هذا النص من قريب أو من بعيد.

ويعنى هذا أن المنهجية البنيوية تتعارض مع المناهج الخارجية كالمنهج النفسى والمنهج الاجتماعى والمنهج التاريخى والمنهج البنيوى التكوينى الذى ينفتح على المرجع السياسى والاقتصادى والاجتماعى والتاريخى من خلال ثنائية الفهم والتفسير قصد تحديد البنية الدالة والرؤية للعالم.

---

(١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، القاهرة، ط١، ميريت للنشر والمعلومات ٢٠٠٢، ص ٩٤.

www.jadidpdf.com

وتستند البنيوية إلى مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية فى عملية الوصف والملاحظة والتحليل وهى أساسية فى تفكيك النص وتركيبه كالنسق، والنظام، والبنية، والداخل، والعناصر، والشبكة، والعلاقات، والثنائيات، وفكرة المستويات، وبنية التعارض والاختلاف، والمحايثة، والسانكرونية، والدياكرونية، والدال والمدلول، والمحور التركيبى، والمحور الدلالى، والمجاورة، والاستبدال، والفونيم، والمورفيم، والمونيم، والتفاعل، والتقرير والإيحاء.....إلخ[٢].

فالنقد البنيوى إذن «يتركز فى دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة فى لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعنى إدراك علائقها الداخلية، ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذى تؤدى به وظائفها الجمالية المتعددة، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهرى فى العمل الأدبى هو الذى لا يرتبط بالجانب الخارجى، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسى ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب، أى تلك العناصر التى تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التى يمكن اعتبارها ماثلة فى النص محددة لجنسه الفنى ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لدى كفاءته فى أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد[٣].

إن دراسة أى ظاهرة أو تحليلها من الوجهة البنيوية، يعنى أن يباشر الدارس أو المحلل وضعها بحيثياتها وتفاصيلها وعناصرها بشكل موضوعى، من غير تدخل فكره أو عقيدته الخاصة فى هذا، أو تدخل عوامل خارجية (مثل حياة الكاتب، أو التاريخ) فى بنيان النص.

---

(٢) د. جميل حمداوى: البنيوية اللسانية والنقد الأدبى. مقال بصحيفة كتابات الإلكترونية، و(المنهج النقدى فى الأدب والغرابة لعبد الفتاح كليطو) مقال للدكتور جميل حمداوى بمجلة أصوات الشمال عدد (٢٢) بتاريخ ١٩/ ١٢/ ٢٠٠٦م.

(٣) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات القاهرة ٢٠٠٢م ص ٩١.

www.jadidpdf.com

وكـمـا يقـول البنيـويون: «نقطة الارتكاز هى الوثيـقـة، لا الجـوانب، ولا الإطار(test is contest) وأيضا: «البنيـة تكتفى بذاتها، ولا يتطلب إدراكهـا اللجوء إلى أى من العناصر الغريبـة عن طبيعتها». وكل ظاهرة - تبـعا للنظرية البنيوية - يمكن أن تشكل بنية بحد ذاتها، فالأحرف الصوتية بنية، والضمائر بنية، واستعمال الأفعال بنية. . وهكذا.

لقد توصلت البنيوية فى مـختلف ميادينها إلى عدة نتـائج لعل من أهمها أن الإدراك لا ينعزل عـما يتم إدراكـه، بل إن هناك علاقـة وثيقـة بين مادة الإدراك، والإدراك ذاته، والذات المدركـة الفـاعلة، والوسيـط الذى يهيئ هذه الـعمليـة(أى اللغة)، ولعل لمجهـودات «فيرديناند دى سوسير» الـلغوى الفرنسى بالغ الأثر على البنيوية عموما حيث تقوم نظريته على أن لا شىء يتميز قبل البنية اللغوية، كما أن خـصـائص الجـزء لا تعكس خـصائص الـكل كمـثل (ذرة الأكـسـوجـين وذرتا الهيـدروجين= قطرة ماء) أى أن الأفكار والمفـاهيم لا توجد بمعـزل عن هذه البنية والإشارة هى الوحدة التى تقوم عليها مختلف مفاهيم البنيوية ومفرداتها.

ترى البنيوية أن الأدب هو صيـغة متفرعـة من صيغة أكبـر أو هو بنية ضمن بنية أشمل هى اللغة (كمؤسـسة اجتماعية).

إن المنهج البنيوى لتحليل النصوص ليس من مهـمته بيان جودة النصوص أو رداءتها ولكنه يحـاول أن يبرز كيفـية تركيبـاتها والمعانى التى تنطوى عليهـا عناصر النص فى تآلفـها، فالشكل الأدبى عند البنـيويين تجربة تبـدأ لتنتهى بالنص نفـسه بقراءة مغلقة لا نجد فى ساحتها إلا الناقد الذى يستجلى عناصره.

«إن الصورة التى يجـهد الشـاعر الفنان نفسـه للوصول إلى خلقـها لا تعنى الزخرفة اللفظية ولكنهـا بكل تأكيد اندماج إلى حد الذوبان بين نسقـين ملتحمين: الحسى الذى يتجلى ببراعة القدرة على استعمـال اللفظة زخرفيا وبلاغيا ومعماريا، والنسق الذهنى أو المعنوى حيث ترتفع الألفاظ والمفردات إلى مستوى التأمل العميق

www.jadidpdf.com

والغور بعيداً فى فهم الصورة غير مجزأة لتوضيح المعنى أو تثبيته فى الملتقى نفسه بقوة ولا يكون المعنى إلا نسجا من التحام الصورة والمعنى.

إن هذا الانسجام بين النسقين: الحسى الانفعالى والذهنى المعنوى اللذين يبرزان انسجامهما من خلال الصورة هو ما يمثل روح التحليل البنيوى فى النقد الأدبى المعاصر، تلك الروح التى ترفض التجزيئية الانفصالية كنزعة فى العمل الأدبى، ذلك لأن التحليل المستند إلى الفكر البنيوى ليس من منهجه السير بخطا تجزيئية فهو يقنع بإراك الظواهر المعزولة إنما يتناول النص كلا متكاملا»[٤].

بدأت البنيوية فى الأساس لغوية - كما سنلاحظ بعد قليل - ثم انبثقت منها البنيوية الأدبية، أو ما نسميه بالنقد البنيوى الذى ما لبث أن انسلخ عن البنيوية اللغوية، ليس انسلاخا تاما، وإنما افترقت به السبل فى بعض الأحيان حتى وصل إلى طريق مسدود وانتهى به الأمر إلى تدمير هذا المنهج وتفكيكه.

فنقطة البداية إذن واحدة، وإن اختلفت بعض المسميات أثناء التحليل، فالعناصر الصوتية (الفونيمات) تقابلها فى التحليل الأدبى البنيوى (المايتيمات)، والكلمات تقابلها (وظائف) كما عند «بروب»، أو (وحدات) كما عند «اشتراوس».

أما عن كيفية التناول البنيوى كما هو عند اللغويين، فالتحليل البنيوى اللغوى يقوم عند تعامله مع النص اللغوى بالبدء من نقطة صغرى، فيبدأ بتحديد العناصر التى ربما لا يكون لها معنى مثل الفونيمات، وهى أصغر عناصر تكوين اللغة، ثم ينتقل لرصد تجميع هذه العناصر فى وحدات ذات معنى وهى الكلمات، ثم كيف تجمع هذه الوحدات الدلالية الصغرى فى نظام أوسع أو نسق أكبر وهو اللغة إلى هنا، بدأنا بعناصر ثم تحولنا إلى وحدات صغرى - أصغر الوحدات

---

(٤) مزهر حسن رهيف الكعبى: البنيوبة والتحليل البنيوى فى النص الأدبى مقال بجريدة الجريدة السورية بتاريخ ١٠/ ٢/ ٢٠٠٧.

www.jadidpdf.com

اللغوية ذات الدلالة - وهى الكلمات، لكن الكلمة بمفردها معزولة خارج نسق، لا يمكن إلا أن تدل أو تشير إلى وحدة أخرى معزولة، ولهذا تتحول إلى النسق الأصغر وهو الجملة، داخل النسق الأصغر تصبح الوحدة الصغرى جزءا من نسق دال وتكتسب دلالتها الأوسع من علاقتها مع الوحدات الأخرى داخل النسق.

من ثم يبدأ تطبيق النسق العام للغة، وهو قواعد النحو التى تحكم علاقة الوحدات بعضها ببعض وهى العلاقات التى تحدد معانى الوحدات أيضا، ثم يتم ربط هذه الجمل أو الأنساق الصغرى وتجميعها داخل نسق أكبر هو النص، فى النسقين السابقين تتحدد دلالة الوحدة (الكلمة فى الجملة والجملة فى النص) عن طريق علاقاتها مع الوحدات الأخرى فى ظل مبدأ اتفق حوله البنيويون جميعا، وهو التضادات الثنائية(oppositions binary).

وهناك نسق ثالث هو النسق العام أو النظام الذى يحكم الإنتاج الفردى للنوع، وهو نسق نتحرك فى اتجاهه انطلاقا من النصوص الفردية، أو ننطلق منه فى اتجاه النص الفردى فى تحليل تطبيقى يؤكد اتفاق النص المفرد أو النسق الأصغر أو اختلافه مع النسق أو النظام العام، ويوجز «بيرمان» كل هذا العرض فى جملة واحدة أكثر بيانا وبلاغة يقول: «فى البنيوية تتم إقامة صلة بين مستويين - بين العناصر التى تتحد لتكون وحدة ذات معنى وبين اتحاد وحدات ذات معنى - حتى يمكن تطبيق نموذج لآليات اللغة على آليات بناء له معنى يتكون من اللغة»(٥).

هكذا مضى التحليل البنيوى فى اللغة، وسار على هديه النقد البنيوى فى التحليل الأدبى، هذه الميكانيكية التى فسرها أحد الباحثين بالجبرية، ومعزيًا أسباب تأخر ظهور البنيوية فى أمريكا إلى تلك الجبرية التى قدمتها البنيوية والمتمثلة فى سجن اللغة، فى حين أن المزاج الثقافى الأمريكى كان متفقا تمام الاتفاق مع أفكار

---

(٥) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة عدد ٢٣٢ الكويت ١٩٩٨م ص ٢٥٣ - ٢٥٤.

www.jadidpdf.com

«سارتر» عن حرية الفرد وتأكيد الذات، ومن ثم تأخر ظهور البنيوية التى تدعو إلى موت المؤلف.

بدأت البنيوية مع البنيـة وانتهت فى الوحدة الدلالية للنـص، وعدت مرحلة الكمال والمثال، ومارست حقوقها بفك إسار القيود المتراكمة على التوجهات النقدية فى تحليل النصـوص، وفى هذه المرحلة وضع النظام البنيـوى - الذى اتسم بصـفة القداسة - مصطلحاته المخصوصة، المتمثلة بـ(الدال، والمدلول، والنسق، والبؤرة، والرمز، والعـلامة، والوظيـفة اللغوية، وتركـيب العلاقـات.....)، وقد تأتت قدسية البنيوية من نظرة المجتمع لها، على أنها تضع الأشياء فى محلها، ولكنها ما لبثت بعد ذلك - أن قيـدت نفسها بقواعد وأسس، سـاعدت على تحول اللغة إلى سجن - حـسب «جيـمسـون» فى كتـابه (سجن اللغـة) - مما قادها إلى التـراجع والاضمحلال.

وهذا ما أكده الباحث القدير الدكتور«عبد العزيز حمودة» حين قال:

«إن تركيز المشروع البنيوى على النظر فى القوانين، والأنساق الداخلية للنص الأدبى يمثل جبرية تنفى قدرة الذات على تأكيد نفسها، وإذا كانت هناك ذات يعبر عنها أصلا فهى ليست الذات الديكارتية الحرة، بل الذات التى تحددها اللغة وتحكم حركتها، فاللغة عند البنيويين تصبح المكون السببى للذات، وهى فى نفس الوقت، تحل محل البنية الاقتصادية التحتية التى تفسر الأدب والظواهر الاجتماعية فى نفس الوقت.

والواقع أن البنيوية تتـحدى بعض المفاهيم التـقليدية التى تبناها النقد لفـترة طويلة مثل القول بأن النص هو طفل المؤلف وأنه يعبر عن ذاته، فالبنيويون يصلون فى رفضـهم لذات المؤلف أصلا إلى القـول بأن المؤلف قد مات، وهذا مـا يؤكده «رولان بارت» الذى يعتبر أبرز أقطاب البنيوية والتفكيك على السواء، فالكتاب من وجهـة نظر «بارت» أناس يملكون موهبة مـزج أو خلط كتابات موجـودة بالفعل،

www.jadidpdf.com

وهم لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم أو ذواتهم، بل للاستفادة من قاموس اللغة الذى كانت كتابته قد تمت بالفعل، ومن مفردات الثقافة القائمة[٦].

والمتتبع لتاريخ البنيوية يلاحظ أنها غيرت جلدها، وطورت مقولاتها، خلال مسيرتها النقدية، فعندما وجدت البنيوية نفسها أمام الباب الشكلانى المسدود، بحثت عن اتجاهات تطيل أمدها، فتبنت المزاوجة بينها وبين الرؤيا الاجتماعية التى جعلت منها اتجاهًا بنيويًا جديدًا، (البنيوية التكوينية)، كما جدت اتجاهات نقدية جديدة خرجت من قلب البنيوية، ثم استقلت عنها كمناهج نقدية جديدة (كالتفكيكية).

أما النقاد البنيويون فقد طور كثير منهم اتجاهاتهم، وخير مثال على ذلك الناقد الفرنسى المشهور (رولان بارت) الذى بدأ سوسيولوجيا فى كتابه (درجة الصفر فى الكتابة)، ثم أصبح بنيويا شكليا فى كتابه(التحليل البنيوى للسرد)، فبنيويا تكوينيا فى كتابه(حول راسين)، فسيميولوجيا فى كتابه (نظام الموضة) فتفكيكيا فى كتابه (س/ ز)، فناقدا حرا فى كتابه(لذة النص)....[٧].

نشأة البنيوية وتطورها:

(١) مدرسة جنيف اللغوية:

يعد كتاب ferdinand de saussure فرديناند دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) (محاضرات فى علم اللغة العام) - الذى ظهر سنة ١٩١٦م والذى أملاه على تلاميذه فى مدرسة جنيف، ثم قام اثنان من تلاميذه بنشر هذه المحاضرات فى هذا الكتاب - أول مصدر للبنيوية فى الثقافة الغربية، ليس فى علم اللغة فحسب وإنما

---

(٦) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، مرجع سابق ص ١٦٣.

(٧) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة فى نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٣، ص ٣٢.

www.jadidpdf.com

فى كل العلوم الإنسانية؛ ذلك لأن «سوسير» اعتبر اللغة نسقا من العناصر بينها تفاعلات وظيفية وصفية.

والمبدأ الأساسى فى بنيوية «دى سوسير» هو الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر، فهو من ناحية يعارض النزعة الجزئية الانفصالية التى تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم التى تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة، وهو من ناحية أخرى يدعو إلى إدراج هذه الظواهر فى سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التى تحدد طبيعتها وتكوينها، وأهم هذه المقابلات ما يلى:

- ثنائية اللغة والكلام.
- ثنائية المحور التوقيتى الثابت والزمنى المتطور.
- ثنائية النموذج القياسى والسياقى.
- ثنائية الصوت والمعنى[٨].

لقد أعاد «دى سوسير» التأمل فى الظاهرة اللغوية محاولا تجاوز المفاهيم التى اصطلح عليها فقهاء اللغة، وذلك من خلال إجابته النوعية حول الأسئلة القديمة المتداولة فى حقل الدراسات اللغوية، فمن خلال إجابته عن سؤالين أساسيين هما: ما موضوع البحث اللغوى؟ وما العلاقة بين الكلمات والأشياء؟ أحدث «سوسير» نسقا ثنائيا ميز من خلاله بين اللغة والكلام معتبراً اللغة الجانب الاجتماعى أو النسق المشترك الذى نعول عليه لا شعوريًا بوصفنا متكلمين، والكلام هو التحقق الفردى لهذا النسق فى الحالات الفعلية فى اللغة، فهذا التمييز هو المهاد الذى انطلقت منه كل النظريات البنيوية اللاحقة، بمعنى أنه إذا كان الموضوع الحق

---

(٨) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م، ص ١٩ - ٢٠.

www.jadidpdf.com

للدراسة اللغوية هو النسق الكامن وراء أية ممارسة لسانية دالة وليس التلفظ الفردى، فإن الموضوع الحق للدراسة فى العلوم الإنسانية هو اكتشاف النسق الكامن من القواعد المستخدمة فى القصائد أو الأساطير أو الممارسات الاقتصادية.

إن الهدف من وراء تحديد موضوع علم اللغة فى دراسة النسق التجريدى الذى يستمد منه الكلام اختياراته الفعلية هو تخليص هذا العلم من خليط الموضوعات التى تدخل فى اهتمامات علم النفس أو علم الاجتماع أو المنطق والفلسفة.

كما ميز أيضا بين وجهى العلامة: الدال، والمدلول، فالدال هو الصورة السمعية للكلمة، والمدلول هو المفهوم الذى نتصوره أو نعقله من الكلمة، ومن ثم فإن اللغة لا تكتسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء بل نتيجة إجراء نسق من العلاقات، ولذا فالعلاقة بين الاسم والمسمى علاقة اعتباطية وليست تعليلية، إذ لو كان الأمر كذلك لما تعددت اللغات، ومن هذا المنطلق تغدو العلامات اصطلاحية وليست توفيقية اجتماعية، وليست فردية.

إن خصيصة اللغة عند «سوسير» هى الاختلاف، فما يميز العلامة هو الاختلاف الذى يحصل لها داخل نسق التعارضات والتقابلات، ففى نظام إشارات المرور مثلا ليست هناك علاقة طبيعية بين اللون الأحمر والتوقف إضافة إلى أن كل لون لا تتحدد دلالته إلا من خلال علاقة اختلافية مع اللون الآخر.

وعلى هذا فإن أبرز ما قرره «دى سوسير» هو مبدأ «اعتباطية الرمز اللغوى» وهو ما يعنى أن أشكال التواصل الإنسانى ما هى إلا أنظمة تتكون من مجموعة من العلاقات التعسفية أى: العلاقات التى لا ترتبط ارتباطا طبيعيا أو منطقيا أو وظيفيا بمدلولات العالم الطبيعى، وأن كل نظام لغوى يعتمد مبدأ لا معقول من اعتباطية الرمز وتعسفه، ومن هنا انبثقت فكرة «السيميولوجيا» أى علم العلامات، وتطورت فيما بعد.

www.jadidpdf.com

وبعد أن تبين (لسوسير) ضرورة التأكيد على النظام اللغوى، انطلق يستخلص الأدوات المفهومية لوصف ذلك النظام وعناصره، فأعاد تعريف العنصر الأساسى للبنى اللغوية (الإشارة)، حيث أعلن أنها ليست اسما لمسمى، وإنما هى كل مركب يربط الصورة السمعية (الدال) بالمفهوم(المدلول)، وجعل العلاقة بينهما اعتباطية.

ورأى أن «اللغة نظام من الإشارات تعبر عن الأفكار، فهى لذلك تقارن بنظام كتابة الأبجدية الصامتة، والطقوس الرمزية، والصيغ السياسية، والشارات العسكرية..... إلخ، لكنها أعظم من كل هذه الأنظمة، فالعلم الذى يدرس حياة هذه الإشارات داخل المجتمع يشكل قسما من السيكولوجيا الاجتماعية، وبالتالى من السيكولوجيا العامة، وسوف أسميه سيميولوجيا(من الكلمة اليونانية سيميون التى تعنى الإشارة)، وسوف تبين السيميولوجيا مم تتألف الإشارات؟ وما هى القوانين التى تحكمها؟ وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فلا يمكن لأحد أن يتنبأ بما سوف يكون، لكن له الحق فى الوجود، وفى احتلال مكان متقدم.

وعلم اللغة هو جزء من هذا العلم العام (السيميولوجيا)، والقوانين التى اكتشفتها السيميولوجيا سوف تطبق على علم اللغة[٩].

كما ميز سوسير بين الدراسة التزامنية(السنكرونى) والزمنية (الدياكرونى) فى دراسة اللغة، وشدد على الدراسة التزامنية على حساب الدراسة الزمنية، كما طور تمايزاً آخر هو: التمايز بين العلاقات العمودية فى الإشارات: فالعنصر الأفقى/ التتابعى فى اللغة يؤثر فى وضعية الإشارة: فمعنى الكلمة يحدده وضعها فى الجملة وعلاقتها بالوحدات القواعدية لتلك الجملة....

---

(٩) فرديناند دى سوسير: دروس فى علم اللغة العام، ص ١٦، نقلا عن كتاب (تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية) د. محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣ ص ١٧ - ١٨.

www.jadidpdf.com

وهكذا حدد للمنهجية البنيوية مرتكزات أساسية كاللغة والكلام واللسان، والدال والمدلول، والآنية والزمانية، أو الوصفية والتاريخية، والتقرير والإيحاء، والمستويات اللغوية التى شكلت المهد الفكرى للمنهج البنيوى.

(٢) المدرسة الشكلية الروسية:

وتمثل الرافد الثانى - من الروافد التى شكلت البنيوية فى مهدها - فى (المدرسة الشكلية الروسية) (١٩١٥ - ١٩٣٠) التى نشأت وازدهرت فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، والتى تشكلت من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو عام ١٩١٥م، ثم انضم إليهم بعد عام واحد مجموعة من النقاد وعلماء اللغة، وألفوا جمعية عرفت باسم «أبو جاز» opogaz تعنى هذه التسمية المختصرة(جمعية دراسة اللغة الشعرية) التى تأسست سنة ١٩١٦ بمدينة «سان بطرسبورج»، من أعضائها: «فيكتور شكلوفسكى» (v.chklovsky) (١٨٣٩ - ١٩٨٤)، «وبوريس إيخنباوم» (b.eichenpaum) (١٨٦٦ - ١٩٥٩)، و«ليف جاكوبنسكى» (l.gakupinsk)، وهى - فى الأصل - مشكلة من جماعتين منفصلتين دارسى اللغة المحترفين، وباحثين فى نظرية الأدب.

على أن أبرز أعضائها هم مؤرخو أدب تحولوا إلى حقل علم اللغة، متخذين من الشعر موضوعا أثيراً للدراسة، حيث كانت الشعرية «الحب الأول» لمنظرى «أبو جاز»، وعموما فإن الشكلية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين، هما: التشديد على الأثر الأدبى وأجزائه المكونة والإلحاح على استقلال علم الأدب، إذ طالما ردد الشكليون أنه آن الأوان لدراسة الأدب - الذى ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك - أن ترسم الحدود لحقلها، وتحدد بوضوح موضوع البحث، وقد سمى هؤلاء أنفسهم (مورفولوجيين) و(تمييزيين)، بينما ألصق بهم أعداؤهم الوصف الشكلى أو الشكلانى(على حد تعبير النقاد المغاربة)، وإذا كان ولا بد من وصفهم بالشكليين، فلأنهم عالجوا الشكل بوصفه مجموعة من الوظائف، لا مجرد صيغة سطحية مبسطة.

www.jadidpdf.com

إن تسمية «الشكلية» أطلقها عليهم خصومهم، أولئك الذين ظلوا ملتزمين بما سمى «بالواقعية الاشتركية»، وكانت تسمية يريدون من ورائها احتقار أصحاب هذا المذهب وكل من سار على شاكلتهم، أى كل من يهتم بالشكل على حساب المضمون، ومع أن هذه التسمية لم ترض الشكليين إلا أنها لازمتهم واشتهروا بها، ويحذرنا أحد رواد المدرسة وهو«بوريس إيخنباوم» (B.ekhenpaum)، حين يقول بأن عبارة منهج شكلانى المرتبطة أساسا بهذه الحركة علينا أن نفهمها كتسمية متفق عليها، وكلفظة تاريخية، ويجب علينا ألا نعتمدها كقاعدة، وكثيرا ما حاول الشكليون التنصل من هذا الاسم الذى التصق بهم لما فيه من ظاهرية وسطحية، وحاولوا إيجاد مصطلح بديل لكنهم فشلوا فى كل محاولاتهم، وعلينا أن لا ننسى أن دراساتهم الأولى كانت بالفعل شكلية، ارتبطت بالجانب الشكلى لكنهم طوروا أعمالهم إلى دراسة البنيات الداخلية(١٠).

كان زعيم هذه المدرسة ورائدها المحنك العالم اللغوى "رومان جاكوبسون" والذى يلخص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنيوية وتشكلاتها المختلفة فى شخصيته ومغامراته العلمية.

وكان المنطلق الذى انطلقت منه الشكلية الروسية هو أن الناقد الأدبى عليه أن يواجه الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التى أدت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وليس مجرد ذريعة للإفاضة فى دراسات جانبية أخرى، ولم يكتف زعماء الشكلية بذلك بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق مثل علوم النفس والاجتماع والتاريخ الثقافى، وتحدد منهجهم على لسان "جاكوبسون" فيما يلى: إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومه، وإنما أدبيته؛ أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملا أدبيا.

---

(١٠) د. خالد سليكى: من النقد المعيارى إلى التحليل اللسانى (الشعرية البنيوية نموذجا) مقال بمجلة عالم الفكر المجلد ٢٣ العددان ١، ٢، ١٩٩٤م ص ٣٧٤.

www.jadidpdf.com

ولهذا فعلى الناقد الأدبى ألا يعنى إلا ببحث الملامح المميزة للأدب، وعرض أهم مشاكل النظرية الأدبية فى ذاتها، ورفض النظريات النفسية التى تضع الفروق المميزة فى الشاعر لا فى الشعر، أو تحيل قضية الخلق الأدبى إلى الموهبة، وبهذا رفضت الشكلية بصفة قاطعة تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التى تمس المؤلف أو المتلقى[١١].

وقد أدرك الشكليون الروس أنه لا يكفى أن نجعل الشكل يستوعب المضمون، ولذلك قد أحلوا محل الثنائية القديمة ثنائية جديدة قوامها المقابلة بين العناصر غير الاستيطيقية التى تقع خارج إطار الفن وبين مجموع الوسائل الفنية، ولذا غدت الوسيلة بالنسبة لهم الموضوع الذى يصح أن يكون موضوعا للدراسة الأدبية، مما أدى إلى الاستعاضة عن الشكل بمفهوم ميكانيكى عن مجموعات الوسائل أو الطرق التى يمكن دراستها كلا على حدة، أو ضمن علاقات متشابكة متباينة.

ويبدأ التحليل النقدى عند الشكليين الروس بتقطيع المقولة إلى (وحدات) لغوية، وقد عرفوا الأثر الأدبى بأنه منظومة، وللعناصر التى تؤلف هذه المنظومة قيمة وظيفة، ويتركز تحليل الآثار الأدبية فى البحث عن (الوحدات) ذات الدلالة، وعن (العلاقات) المتبادلة بين هذه الوحدات.

والرائد الحقيقى فى هذا الميدان هو (فلاديمير بروب) V.Proppe الذى حلل فى كتابه (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف، و(الوظيفة) عنده هى (عمل) الشخصية، وقد حصر الوظائف فى ٣١ وظيفة فى جميع القصص.

وقد حلل الشكليون الروس فى كتاباتهم المبكرة خاصة لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة تتميز بتشويه متعمد للكلام العادى عن طريق ما سموه بالعنف المنظم

---

(١١) د. صلاح فضل: النظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٤٢.

www.jadidpdf.com

الذى يرتكبه الكاتب ضده، وفى تحليلهم للشعر درس الشكليون توزيع الوحدات الصوتيه الصغرى داخل القصيدة، وعينوا كوكبات صوتية وأشكالا تختص بوزن الشعر، ورفضوا اعتبار الفعلية وحدة الإيقاع الأساسية، وميزوا بنية البيت الشعرى الآلية عما أسموه (الوثب الإيقاعى)، وعرفوا البيت الشعرى بأنه بنية طباقية معقدة، يتراكب فيها الوزن مع الإيقاع الخاص بالخطاب، ذلك أن البيت الشعرى - عندهم - هو عنف منظم يغتصب اللغة الدارجة.

كما أنهم درسوا الطبقة الصوتية وهارمونيات أحرف العلة، ومجموعات الأحرف الساكنة، والقوافى، وإيقاع النثر، والبحور، معتمدين اعتماداً كبيراً على نتائج اللغويات المعاصرة، وما جاءت به عن الفونيم [أصغر وحدة صوتية ذات دلالة] وكيف يؤدى وظيفته، وبذا كانوا وضعيين يسعون نحو مثال من البحث الأدبى، يكون علمى الطابع، تكنولوجيًا تقريبًا، ويبدو أن مفهومهم الخاص بالشكل يجعله مجموع العلاقات القائمة بين العناصر، ورغم أن وسائلهم كانت أدق إلا أنهم عادوا إلى الشكلية البلاغية القديمة(١٢).

بيد أن هذه الحركة الشكلية سرعان ما تعرضت لعدة مضايقات، بعد أن اصطدمت بالمذهب الذى كان سائداً وقتئذٍ وهو المنهج الماركسى ذو الطبيعة الأيديولوجية الذى كان يهتم بالمضمون على حساب الشكل، والنظر إلى الآثار الأدبية باعتبارها أفكاراً وصوراً تعكس الواقع وتصوره تصويراً صادقًا وأمينًا، واتهم أنصار الشكلية بالهروب من الالتزام السياسى المباشر، وتم حل جميع المنظمات الأدبية وإدماجها فى منظمة موحدة أعطيت لها سلطة الحزب الكاملة لوضع أبعاد السياستين النقدية والأدبية، ومنذ ذلك الوقت لم يعد من الممكن التسامح فى أى مظهر يلحد فى حق الماركسية أو يحيد عنها بأية صورة، واعتبرت السلطات الروسية ذلك انحرافًا لابد من القضاء عليه.

---

(١٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة عدد ١١٠، ١٩٨٧م ص ٦١ - ٦٢.

www.jadidpdf.com

ولم يكن أمام زعماء الشكلية تجاه الهجوم العنيف إلا أحد أمرين: إما الصمت المطلق والرضا بالموت الأدبى نهائيا، وإما الاعتراف الصريح بخطئهم فى التحليل الأدبى وإعلان التوبة النصوح، ولم يغفر لهم فى هذا المجال أنهم كانوا قد أخذوا يهتمون بالجانب الاجتماعى فى الأدب على طريقتهم، واضطر أكثرهم تطرفا فى الدعوة إلى مبادئ (النظرية الشكلية) إلى نقد نفسه، واتهام مبادئ «الأبوجاز» بالعقم ومجافاة الصواب، واعتبارها شيئا ينتمى إلى الماضى، وبعد هذا الإعلان من «شلوفسكى» لم يكن أمام زملائه إلا الانزواء والتسليم الصاغر، باستثناء من هاجر منهم مثل «جاكوبسون»[١٣].

* * *

(٣) حلقة براغ اللغوية:

انتقل «جاكوبسون) من (موسكو) إلى (براغ) كملحق ثقافى لكن سرعان ما أدرك أن المناخ السائد فى وطنه الأصلى سوف ينتهى بخنق نظرياته المستقلة، فأخذ ينفث دعوته فى الأوساط اللغوية، وجعل يطبق بعض مبادئ المدرسة الشكلية على مشاكل الشعر التشيكوسلوفاكى مما آذن بنجاح هائل فى حلها، وقد التقت أفكاره عندئذ بأفكار المجموعة المحلية خاصة والأوروبية عامة فى وجوب تعميق الدراسة الأفقية الوصفية للغة لا الرأسية التاريخية، واتخاذ أسس وظيفية كهذه الدراسة يتم بها التزاوج بين البحوث الجمالية واللغوية.

ومن ثم قامت طائفة من علماء اللغة فى تشيكوسلوفاكيا بتكوين حلقة دراسية ضمت فى صفوفها مجموعة كبرى من الباحثين الذين ينتمون إلى بلاد أخرى كروسيا، وهولندا، وألمانيا، وإنجلترا، وفرنسا، وأخذوا يصوغون جملة من المبادئ المهمة لم يلبثوا أن تقدموا بها إلى المؤتمر الدولى الأول لعلماء اللغة الذى عقد فى «لاهاى» ١٩٢٨م تحت عنوان: (النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية)،

---

(١٣) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٣٥.

www.jadidpdf.com

وفى العام التالى قدموا الجزء الأول من الدراسة الجماعية بعنوان (الأعمال)، وفى عام ١٩٣٠م ظهرت أول دراسة منهجية فى تاريخ الأصوات اللغوية بإعداد "جاكوبسون" وعقد فى براغ مؤتمر للصوتيات، ثم تأكدت الحركة الصوتية على المستوى الدولى بمجموعة من المؤتمرات اللاحقة، وتبلورت فى ثمانية أجزاء عن (أعمال) حلقة براغ ظلت تنشر تباعا حتى عام ١٩٣٨م[١٤].

استطاعات "حلقة براغ" أن تستفادى بعض نواحى القصور فى النظرية الشكلية بمراجعة أهم المبادئ وتعديلها، وإنضاجها على ضوء التجربة الفكرية المثمرة، فبدلا من قصر العمل الأدبى على جانبه اللغوى البحت، وعدم الاعتراف بأى عنصر خارج "أدبية الأدب"، يعلن "جاكوبسون" أن الاتجاه المنهجى الجديد فى مدرسة براغ يدعو إلى استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب وكانت هذه هى الصياغة الموفقة للمشكلة، الاستقلال لا الانعزالية، ومعناه أن الأدب يعد نوعا متميزا من الجهد الإنسانى لا يمكن شرحه تماما باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه، وهذا يؤدى بدوره إلى أن فكرة "أدبية الأدب" ليست مظهره الوحيد، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيتة الاستراتيجية التى توجه العمل الأدبى كله، ومبدأ تكامله الحركى بحيث لا يعد تكديسا لمجموعة من الوسائل، ولكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة فى وحدة الشىء الجمالية[١٥].

جهود «جاكوبسون» فى ترسيخ قواعد البنيوية:

يعد «رومان جاكوبسون» أول من تحدث عن الفونيم، أى الوحدة الصغرى فى اللغة، وهو تلك الوحدة غير القابلة للانقسام، أو التحليل، بل هو الوحدة غير القابلة لأن تعوض بوحدة أخرى، لأن بناء كل فونيم مختلف ضرورة عن بناء فونيم آخر، ولم يتوقف «جاكوبسون» عند مستوى الوصف الدقيق للأصوات بل

(١٤) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٧٤.

(١٥) المرجع السابق ص ٨٤.

www.jadidpdf.com

تجاوز ذلك إلى الربط بين الصوت والمعنى، إذا إن كل مشابهة ظاهرة فى الصوت، خصوصا فى الشعر، تقوم بمنطق المشابهة أو المغايرة فى المعنى.

فالشعر عند «جاكوبسون» منطقة تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، فالتراكم المتواتر لمجموعة من الفونيمات أو التجميع المتباين لطائفتين متعارضتين فى النسيج الصوتى لبيت شعرى، أو مقطع، أو قصيدة يلعب دور تيار خفى.

لقد عملت مدرسة براغ على صوغ النظرية الأدبية الشكلية ضمن إطار دراسات لغوية تتفق مع «دى سوسير» فى معظم مبادئه الأساسية، وبذلك نحتت مصطلح البنية، وتكون بذلك هى المدرسة السباقة لوضع هذا المفهوم، فبالرغم من أن «دى سوسير» يعتبر رائد الدراسات اللغوية، فإنه لم يستعمل هذا المصطلح بل كان يستعمل مفهوم النظام والنسق systeme؛ ففى المؤتمر الذى انعقد عام ١٩٢٩ ببراغ، قدم مصطلح بنية كمصطلح حاسم فى برنامج البحث حول اللغة والأدب، وأصبح موضوع علم اللغة هو دراسة القوانين البنيوية للمنظومات اللغوية؛ أى دراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر الفردية، ومن ثم صرح "ڤان ديك" بوجوب النظر إلى العمل الشعرى أيضا على أنه بنية وظيفية، لا يمكن فهم عناصرها المختلفة إلا من خلال ارتباطها بالمجموع.

لقد حل مفهوم البنية محل النظام عند "دى سوسير" والشكل والأداة عند الشكلين، حيث تتضمن البنية كل أوجه النص، إلا أن هذا المفهوم لدى مدرسة براغ، لا يميز بين النصوص الأدبية وأفعال الاتصال العادية، لأنها هى الأخرى تشتمل على بنيتها الخاصة، لهذا ستقترح المدرسة مصطلح «الوظيفة» للتميز بين هذه الأنواع من الخطابات، وفى هذا السياق نادى «جاكوبسون» فى محاضرته (علم اللغة والشعرية) بأن اللغة يجب أن تدرس فى كل تنوع وظائفها، ولكى تتضح طبيعة هذه الوظائف لابد من تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل حركة لغوية، ولكل فعل تواصلى لفظى.

www.jadidpdf.com

إن المرسل يبعث برسالة إلى المرسل إليه، ولكى تعمل هذه الرسالة عملها لابد لها من سياق تندمج فى إطاره، كما لابد من افتراض الشفرة التى يحل المرسل إليه الرسالة على أساسها، وكذلك لا نلبث عند التحليل التفصيلى أن نتبين ضرورة الإشارة إلى محور الاتصال أى القناة المادية للتوصيل سواء كانت السمع أو البصر فى القراءة، ويشار إليها عادة بخط متقطع من النقاط للإشارة إلى دورها فى النقل، كما ينبغى الانتباه إلى الرابط النفسى بين الطرفين الذى يسمح بإقامة الاتصال، وبهذا؛ فإن العوامل المتشابكة التى تدخل فى التوصيل اللغوى يمكن وضعها فى النموذج التالى:

سياق

(مرجعية)

مرسل ..... (رسالة) ..... مرسل إليه

(انفعالية) (شعرية) (إفهامية)

اتصال

(انتباهية)

قواعد الشفرة

(ما وراء اللغة)

من خلال هذا المخطط الذى عرضه «جاكوبسون» ظهر مصطلح (الوظيفة) والذى يتشكل ويتألف بتركيز رسالة على أحد هذه العوامل، فالتركيز على (المرسل) يعطى (الوظيفة الانفعالية) التى تعبر عن عواطفه، ومشاعره، والتركيز على (المتلقى) أو المرسل إليه يعطى (الوظيفة الإفهامية)، أو الطلبية، أى وظيفة التأثير على المتلقى، والتركيز على (السياق) يعطى (الوظيفة الإحالية)، أو المرجعية، والتركيز على (السنن) أو الشفرة يعطى (الوظيفة الماوراء لغوية)، والتركيز على (الرسالة) نفسها يعطى (الوظيفة الشعرية).

www.jadidpdf.com

«إن النص الأدبى يتضمن عادة هذه الوظائف بدرجات متفاوتة، إذ هى تشكل تسلسلا هرميا بحسب الغلبة النسبية لكل منها. . فإذا كانت (الوظيفة الشعرية) هى الغالبة وصفت الرسالة بأنها أدبية، أو جمالية، ويحدث ذلك وفق مبدأ التغريب، وبذلك تمكنت (مدرسة براغ) من إبراز الخصائص المميزة للنص الأدبى، أو الشعرى، وفى الوقت نفسه الإقرار بعلاقته بالمؤلف، وأيضا بالسياق الاجتماعى. . وذلك لأن (الوظائف) رغم غلبة إحداها على الأخرى فى النص، وتمييزها له عن غيره، تظل شيئا من الوجود، وعلى الناقد أن لا يتجاهل ذلك، أو ينكر صلة الأدب بالواقع، بل يتدبره، ويتدبر الخصائص الداخلية للنص. .»(١٦).

كما يعكس هذا المخطط أثر الرياضيات، والفلسفة، وعلم النفس على النظرية التواصلية عند «جوكوبسون»، فمع تقدم الأبحاث الرياضية والهندسية توصل المهندسون إلى وضع نظرية للتواصل فى مجال الاتصال الهاتفى، حيث تركز اهتمامهم على السياق المادى لإيصال المعلومات، ولم ينحصر أثر الرياضيات عند «جاكوبسون» فى ربط العلامات اللغوية باستعمالها الرمزى بل تعدى الأمر ذلك إلى التوسع فى دراسة مفهوم البنية؛ فقد احتل هذا المفهوم فى الرياضيات الصدارة منذ عام ١٨٧٠م إثر التطور الذى حصل فى حساب التحولات، فقد بلغ التفكير الرياضى حول مفهوم البنية أوجه فى الثلاثينيات عندما وضع "بورباكى" ومجموعته نظرية "البنيات الأم"، وهى بنيات يكفى أن نميز فيما بينها وأن نخلط بين عناصرها لنحصل على كامل البنيات المتخصصة فى مختلف فروع الرياضيات.

إن أهم ما استخلصه "جاكوبسون" من الرياضيات البنيوية هو أهمية مفهوم الثبات، حيث أن التحولات التى حددت داخل مجموعة عناصر تتضمن خصائص قابلة للتغير وأخرى ثابتة، وقد قدمت الرياضيات أمثلة على هذه العملية بين

---

(١٦) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ٣٥.

www.jadidpdf.com

الجوهرى والعرضى من علم الفلك حيث إن خصائص بنية الفضاء تبقى ثابتة رغم تحركات المجرات الفضائية وانعكاساتها.

أما أثر الفلسفة على "جاكوبسون" فيتجلى فى إبقائه على عنصر الذات فى العملية التواصلية، وقد جاء ذلك نتيجة تأثره بالفلسفة الظاهراتية "فعديد من تلاميذ "هوسرل" نشطوا بشكل كبير داخل الحلقة اللسانية فى براغ؛ وذلك بدعوة من "جاكوبسون"، ويظهر تأثير "هوسرل" بشكل بارز فى أعمال "جاكوبسون" خاصة فى ثلاث مجالات: فى تحديد العلاقة بين اللسانيات وعلم النفس، وفى برنامج "النحو الكلى"، وفى الدفاع عن أن علم الدلالة semantique يعتبر جزءًا مدمجا فى اللسانيات.

إن أثر الفلسفة الظاهرتية فى أعمال "جاكوبسون" جعله يخالف مقولة البنيويين فى تغييب الذات، فمن خلال التخطيط السابق يظهر لنا جليا حضور الفاعل الذات الذى يتخذ أشكالا عديدة: المرسل والمتلقى والمبدع اللاواعى للرسالة(١٧).

لقد خطت "حلقة براغ" بالدراسات البنيوية - بفضل جهود "جاكوبسون" - خطوات مهمة، فجنحت إلى التخلص من الطابع الشكلى البحت، ولم تعد قاصرة على الدراسات اللغوية والأدبية، بل امتدت اهتماماتها إلى المجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية دون أن تغفل علم اللغة كنموذج لهذه الدراسات، ولعل من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنيوية، واعتمادها على بعض العناصر الرياضية فى تحليلاتها - كما وضحنا سابقا - كان أيضا من علامات النضج فى تصوراتها البنيوية أنها لم تعد تقصرها على ما يلاحظ فى الواقع المباشر فحسب، بل ركزت على العلاقات التجريدية النظرية وما يمكن

---

(١٧) محمد آيت لعميم: المتنبى فى المناهج النقدية الحديثة، منشورات موقع ثقافة، صخر، الالكترونى ١٩٩٨ - ٢٠٠٦م.

www.jadidpdf.com

أن تسفر عنه من علاقات فرضية، ولا ننسى أخيرًا أن نشير إلى ارتباط بنيوية "براغ" بنظرية الظواهر عند "هوسرل" الذى كان وثيق الصلة الشخصية بمفكرى براغ والذى اشترك فى مؤتمراتهم، وقد ساعد هذا على الاعتراف بفكرة البنية النموذجية كمرحلة أولى فى عملية توالد الظواهر تؤدى إلى اكتشاف كلية الكون ووحدته وشموله[١٨].

(٤) مدرسة النقد الجديد:

توالت الحلقات اللغوية، بعد حلقة براغ، فظهرت "حلقة كوبنهاجن" التى تأسست عام ١٩٣١م فى أوربا ومن أشهر أعلامها "بروندال" Brondal، و"جيلمسلف" Hjelmslev، و"حلقة نيويورك" التى تأسست عام ١٩٣٤م فى أمريكا، والتى أصبحت ملجأ للعلماء المهاجرين بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية.

وكانت المدرسة الأمريكية أوسع انتشارا، وأخصب تربة وأثرى من غيرها فى مجال الدراسات اللغوية، وكان من رواد هذه المدرسة "سابير" و"بلومفليد"، وقد لمع من علماء هذه المدرسة قطبان من أقطاب الدراسات اللغوية وهما: "بايك" pike، و"تشومسكى" Chomsky" اللذان أضافا لعلم اللغة البنيوى بعض التصورات الأساسية المهمة، فيعتمد الأول على منهج متماسك متكامل يتناول الظواهر اللغوية من ثلاثة جوانب: قطاعى، وموجى، وميدانى، ففى الجانب القطاعى يدرس الظواهر الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية للوصول إلى رؤية عامة ترتكز على أساس توزيعى ثابت يتكون منها مبنى ما، وهذا هو خلاصة تصور "بلومفليد" عن اللغة.

أما الجانب الموجب فيمكننا عن طريقه أن نصل إلى رؤية متحركة نشطة - قريبة مما اقترحه "سابير" - تشرح حقيقة أساسية، وهى أن اللغة عبارة عن تيار مستمر من الحركات التى تصب فى أنظمة مركبة متراكبة؛ ولهذا فإن تشبيهها

---

(١٨) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٨٧ - ٨٨.

www.jadidpdf.com

بالموجات لا يعنى أن إحداها تنحل فى الأخرى، وإنما يعنى أنها تتراكب فوق بعضها كما تتراكب الوحدات الصوتية والصرفية فى كلمة ما لا على التوالى مثل حبات المسبحة، وإنما بالانصهار فى شكل متموج، ومن خلال الجانب الميدانى نصل إلى رؤية وظيفية عميقة تأخذ فى اعتبارها النص، ومخزون الذاكرة الذى يعتمد عليه فى وقت واحد، أى اللغة كنظام مكون من أجزاء مترابطة لا يمكن لأحدها أن ينفصل عن وظيفته فى المجموع، وهذا المجموع بدوره هو حصيلة الأجزاء فى علاقتها الوظيفية من ناحية وسياقها الاجتماعى الدال من ناحية أخرى، على أنه بالنسبة للغة لا يمكن أن نقول إن [أ+ب يساوى ب+ أ] وأن المجموع النهائى هو محصلة الأجزاء؛ لأن هذه التصورات جزئية فردية تغفل البنية وتركيبها وخصائصها النهائية التى تختلف نوعيا عن خصائص الأجزاء.

وهناك إضافة جديدة أتى بها العالم اللغوى «تشومسكى» هى فكرة المستوى البنيوى؛ فقد نقد الذين سبقوه لأنهم قصروا اهتمامهم على البنية السطحية للغة، ولم ينتبهوا إلى ما يسميه بالبنية العميقة، وقد لاحظ أن هذا القصور كانت له نتائج خطيرة فى البنيوية الأمريكية على وجه الخصوص التى تبلورت مبادئها فى ظل لون من الوضعية الجديدة جعلتها تلح على عمليات التجارب التطبيقية، وتعتبرها المقياس الأخير، وبالرغم من أن هذا الموقف يمكن أن يمتدح نظريا إلا أنه يؤدى بنا فى رأى «تشومسكى» إلى استبعاد جانب كبير من معارفنا اللغوية التى اهتدينا إليها بالحدس والاستنباط، وتمثل البنية العميقة شبكة من العلاقات النحوية - بالمعنى الواسع للكلمة - يقوم عليها علم معانى القول بينما تعتمد البنيوية السطحية على المستوى الصوتى(١٩).

بعد «برلغ» والشكليين أثبتت مدرسة (النقد الجديد) فى أمريكا وإنجلترا ضرورة عزل النص عما يؤثر فيه، وعدوا الأعمال الأدبية أشياء مجردة بعيدة عن العوامل الخارجية!!! أما «ليفى شتراوس» العالم الأنثروبولوجى، فقد جعل

(١٩) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٩٧ - ٩٨.

www.jadidpdf.com

النموذج اللغوى مقوما فى دراسة الكليات، وهذا الاعتماد يسر تمازج العلوم الإنسانية، الذى تجسد بلقاء هذا العالم باللغوى الكبير «جاكوبسون» ليتعاونا فى تحليل نص «لبودلير» سونيت (القطط)، يصبح وقتها الميلاد الفعلى للمنهج البنيوى فى النقد الأدبى.

بعد ذلك كان اهتمام علماء النفس بالشعور واللاشعور على أساس أنهما بنى لغوية، فنجد «جاك لاكان» يؤسس علم النفس البنيوى القائم على أن البنية الشاملة للغة هى بنية لا شعورية، وأن لا وجود لأية علاقة مباشرة بين النفس والتجربة، وكذلك الفرنسى «جان بياجيه»، الذى جعل للبنية ثلاث خصائص لابد أن تتسم بها: هى الكلية؛ فتتكون البنية من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق والتحول؛ وهو سلسلة من التغيرات الباطنية تحدث داخل النسق، والتنظيم الذاتى؛ فتنظم البنية نفسها لتحفظ لها وحدتها، وتساهم فى طول بقائها.

لقد كشفت البنيوية أن التعامل مع الداخل النصى على حساب الخارج السياقى له منافع مهمة على صعيد تصيد الدلالة، وذلك من خلال حرية تلمسها باستخدام تقنية المعنى المتعدد المنبثق من الاعتماد أساسا على مرونة البنية وحسب، ولذلك حدد «جان بياجيه» فى كتابه (البنيوية) خصائص البنية فى: (التحولات التى تحتوى على قوانين نظامية، والجملة التى تمتاز بكونها سمة تشكل البنى، والضبط الذاتى الذى يؤدى للحفاظ عليها ويمنعها من الانغلاق)، وتكفل هذه الخصائص إمكانية حركة المعنى المتعدد باختلاف أسلوب التلقى، وتدخل فى الوقت نفسه التنظيم اللغوى فى النص فى مختبر للإحصاء والتبويب لدراسة القوانين الداخلية التى أسهمت فى نشوء النص[٢٠].

---

(٢٠) د. محمد سالم سعد الله: من السياق إلى النص رؤية معرفية، مقال منشور بموقع رابطة أدباء الشام الالكترونى.

www.jadidpdf.com

وعن كيفية تحليل النص من وجهة النظر البنيوية مثل «تيرى إيجلتون» فى كتابه (نظرية الأدب) للنقد البنيوى بقصة بسيطة عن صبى يغادر البيت إثر نزاع مع والده، فينطلق سيرا على الأقدام عبر الغابة، فيسقط فى حفرة عميقة، ويخرج الأب باحثا عن ابنه، فيمر بالحفرة وينظر فيها فلا يرى أحدا بسبب الظلام، وفى اللحظة التى ترتفع فيها الشمس إلى نقطة فوقه تنير بأشعتها أعماق الحفرة، فتتيح للأب إنقاذ طفله، وبعد مصالحة بينهما يعودان إلى البيت.

هذه القصة التى تحويها عشر كلمات، يمكن أن تمتد إلى عشر صفحات لدى أديب، وإلى مئة صفحة لدى أديب آخر، إذا ما زاد عليها تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) والاستباق (الاستشراف). فإذا ما حاولنا تحليلها، فإن مناهج عديدة يمكن أن تعالجها: (فالناقد الألسنى) يمكنه أن يجد فيها ثنائيات: الأب/ الابن، والنزاع/ المصالحة، والمغادرة/ العودة، والشمس/ والظلام.

كما يمكنه أن يتلاعب بلفظتى SUNو SON، وإن (الناقد النفسى) يمكن أن يجد فيها آثارا محددة من عقدة أوديب التى اكتشفها فرويد، فيبين أن سقوط الطفل فى الحفرة هو عقاب يتمناه الطفل لنفسه فى لا وعيه نظرا لنزاعه مع أبيه، وربما هو شكل من الخصاء الرمزى أو التجاء إلى رحم الأم.

و(الناقد البنيوى) يرى فيها ثنائيات ضدية: (فالأدنى) الابن يتمرد على (الأعلى) الأب، ومسير الطفل عبر الغابة هو حركة على محور أفقى، وسقوط ضوء الشمس عمودى، والحفرة تحت مستوى الأرض (أدنى)، تقابلها الشمس (أعلى)، وسقوط ضوء الشمس (الأعلى) على الحفرة (الأدنى) يقلب وحدة السرد الدالة الأولى حيث كان (الأدنى) يقف فى مواجهة (الأعلى)، والمصالحة بين الأب والابن تستعيد توازنا بين (الأعلى) و(الأدنى)، كما تدل مسيرتهما فى العودة إلى البيت على (وسط).

www.jadidpdf.com

ويلاحظ أن التحليل البنيوى، كالشكلانى، يضع (محتوى) القصة بين قوسين، ويركز على الشكل وحده، وعلى العلاقات وحدها. وقد تكون هذه العلاقات بين المفردات علاقة توازٍ، أو تقابل، أو تكافؤ، أو قلب... كما يلاحظ أن المنهج البنيوى تحليلى لا تقييمى[٢١].

إننا بعد هذا العرض الموجز لتاريخ البنيوية وتطورها نستطيع القول بأن البنيوية الغربية نشأت ونمت واستوت على سوقها - فى النصف الأول من القرن العشرين - فى أحضان الدراسات اللغوية التى أضحت نموذجا تحتذى به بقية العلوم الإنسانية، بل تطورت البنيوية حتى أصبحت المنهج الأمثل، والطريق الأقوم للدراسات اللغوية، والأنثروبولوجية، والنقد الأدبى «وكان من أهم ثمارها أنها أغرت الباحثين بالعودة إلى النظريات والأفكار العامة، وبرهنت على ضرورة تشكيل رؤى نظرية تهتدى بها بحوثهم، كما كان لها فضل الإصرار على دراسة اللغة من وجهة النظر الوصفية التوقيتية مما أدى إلى تصفية الأحداث اللغوية من ملابساتها المتغيرة، وكان من أهم نتائجها التركيز على النظم الكلية الشاملة، وعدم تبديد الجهود فى التفاصيل الصغيرة أو محاولة استيعاب جميع البيانات، كما كان لها الفضل فى إحياء الاهتمام العميق بعلم الدلالة على أساس أنها تبحث عن البنية التعبيرية - وهى شكل التعبير الدال - وعن البنية الدلالية، وهى شكل المحتوى من ناحية أخرى.

وهذا يعنى أنها كانت تميز فى المراحل الأولى بين النموذج اللغوى، وبين الشخص الذى يتحدث، أو يكتب، والموقف الذى ينتج فيه النص باعتبار أن هذين العنصرين الأخيرين لا يدخلان فى تكوين البنية اللغوية، وقد قام هذا التمييز على

---

(٢١) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص ٢٧ - ٢٨ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٣م.

www.jadidpdf.com

أساس مبدأ الانبثاق البنيوى، أو دراسة اللغة فى نفسها، فاستبعد العوامل التنفيذية من الشخص والموقف محيلاً العنصر الأول إلى علم النفس، والثانى إلى علم الاجتماع لكن المرحلة الأخيرة من بنيوية اللغة قد واجهت مشكلة إنتاج النص أو توالده وربطها بالجانب التاريخى التطورى عن طريق فكرة التحول التى تشرح تطور الأبنية انطلاقا من نقطة عدم التوازن الذى ينجم عن تأثيرات خارجية تقوم بتحريك الأبنية الداخلية للغة، وتحدد سلوكها التوليدى.

وبعد أن كان علم اللغة يركز اهتمامه على الشىء المتلقى أو المادة اللغوية فحسب أخذ يرتبط بشكل متزايد بنظرية علم الاتصال والسيميولوجيا مما جعله يعنى بدائرة الإرسال كلها (مرسل - رسالة - مرسل إليه) مما انتهى به إلى إعادة وضع الشخص والموقف فى مكانهما الحقيقى من العملية اللغوية»[٢٢].

ويبدو أن السحر الكامن فى البنيوية هو أحد الأسباب الخفية التى جعلتها ذات سيادة فى الخطاب النقدى المعاصر، فالتحليل البنيوى ينطوى بطبيعته على تقنية (كشف) السر)، كما هو الحال فى الحكايات الغرائبية، إذ يبدأ الأمر هكذا: تحليل الأجزاء اللسانية تحليلا يبدأ من الصوت ثم التركيب النحوى، ثم يتصاعد باتجاه تحليل العلاقات، ثم يصل الذروة فى الكشف عن سر النص المتمثل فى (النظام) أو (البنية) وما ينطويان عليه من خاصية لسانية، فيقف القارئ مندهشًا حيال هذا الكشف المثير عن التنظيم العقلى للمؤلف، الماثل فى البنية اللغوية لنصه.

على هذه الشاكلة كانت البنيوية تسحر الآخر، وتفعل به نظير ما كانت تفعله حكايات ألف ليلة وليلة من سحر وتشويق فى القارئ أو المستمع؛ فتلك الحكايات التى شغف بها الأوربيون أنفسهم كانت تبدأ بحكاية صغيرة هى نواة حكاية كبيرة تستكمل تصاعديا مع زمن الحكى، لتصل فى النهاية إلى هتك السر الذى انتظره الملك بشوق كبير ألف ليلة وليلة.

---

(٢٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ١١٤ - ١١٥.

www.jadidpdf.com

فتقنية كشف السر هى تقنية شائعة فى الحكايات القديمة وهى تحمل من التشويق السردى الشيء الكثير، وعلينا أن نتذكر هنا أهمية الكشف عن هذا السر، وعلاقته بإشكالية المعنى، من خلال ما قام به «آيزر» فى تحليله قصة (الصورة فى البساط) «لهنرى جيمس»، وما قام به «جاك لاكان» فى تحليله قصة (الصورة فى البساط) «لهنرى جيمس»، وما قام به «جاك لاكان» فى تحليله قصة (الرسالة المسروقة) «لإدجار آلن بو» فالتحليلان يتضمنان سعيا مشتركا، هو معرفة أهمية السر وعلاقته بالمعنى الأدبى، ثم بعد ذلك معرفة عملية تأويل ذلك المعنى، هل هى عملية ماثلة فى البناء اللسانى للسر وحده، أم فى الإدراك الجمالى الذى هو فعل من أفعال القراءة والتأويل؟.

غير أن الذى قتل السحر البنيوى هو آلية (التكرار)، تكرار طريقة الوصول نفسها إلى ذلك السر، وكشف حجابه، ومن جهة أخرى، كان كشف السر فى حكايات ألف ليلة وليلة يحفظ حياة المؤلف بشخصه، والإنسان بنوعه، ولكن كشف السر أو النظام فى البنيوية لا يتم إلا بموت المؤلف أولا والإنسان ثانيا، وبمقتضى ذلك، فالتحول من البنيوية هو تحول باتجاه المؤلف والإنسان، وما يشكلانه من علاقة معروفة بالزمن وبالتاريخ، كانت قد أغفلت فى المقاربة البنيوية.

أنواع البنيوية:

إذا تأملنا البنيوية جيدا وبعمق دقيق باعتبارها مقاربة، ومنهجا، وتصورا فإننا سنجد بنيويات عدة وليس بنيوية واحدة؛ فهناك البنيوية اللغوية السوسيرية التى تفرعت بدورها إلى مدارس كالوظيفية الوصفية مع «أندرى مارتينى» A.Martinet و«رومان جاكبسون» R.Jakobson و«تروبوتسكوى» Troubetzkoy ومدرسة كوبنهاجن التى من أهم أعلامها «بروندال»، و«جيلميسلف»، والتوزيعية مع «بلومفيلد» Bloomfield و«هاريس» Harris و«هوكيت» Hockett... لتنتقل البنيوية مع «تشومكسى» Chomsky إلى بنيوية تفسيرية تربط السطح بالعمق عن

www.jadidpdf.com

طريق التأويل. ومع «فان ديك» و«هاليداى»، اتخذت البنيوية اللسانية طابعا تداوليا براجماتيا ووظيفيا.

هذا بخصوص البنيوية فى علم اللغة، أما بخصوص البنيوية فى مجال الدراسات الأدبية، والنقد الأدبى، فقد تفرعت إلى **بنيوية سردية** Narratologie مع «رولان بارت»، و«كلود بريمون»، و«جيرار جنيت»...، **وبنيوية أسلوبية** stylistique مع «ريفاتير» و«ليو سبيتزر»، و«ماروزو»، و«بيير جيرو»، ...، **وبنيوية شعرية** مع «جان كوهن» و«مولينو»، و«جوليا كريستيفا»، و«لوتمان»، **وبنيوية سيميولوجية** مع «جريماس»، و«فيليب هامون» و«جوزيف كورتيس»...، **وبنيوية نفسية** مع «جاك لاكان» و«شارل مورون»، **وبنيوية أنثرولولوجية** خاصة مع زعيمها «كلود ليفى شتراوس» الفرنسى و«فلاديمير بروب» الروسى، **وبنيوية فلسفية** مع «جان بياجيه»، و«ميشيل فوكو»، و«جاك دريدا» و«لوى ألتوسير»...، **وبنيوية تكوينية وظيفية** يمثلها «لوسيان جولدمان»، والبنيوية التكوينية تتسم بأنها تعقد تماثلا بين الأشكال الأدبية وتطور المجتمع بطريقة غير آلية، ويتم هذا الترابط بواسطة التناظر، أو التماثل بين البنى الجمالية، أو الفنية، والبنى الاجتماعية، هذا، وإن البنيوية التكوينية عبارة عن تصور علمى حول الحياة الإنسانية ضمن بعدها الاجتماعى، وتستنبط تصوراتها النفسية من آراء فرويد، ومفاهيمها الإبستيمولوجية من نظريات «هيجل»، و«ماركس»، و«جان بياجيه»، أما على المستوى التاريخى والاجتماعى، فتعود تناصيا إلى آراء «هيجل» و«ماركس»، و«كرامشى»، و«لوكاتش»، والماركسية ذات الطابع اللوكاتشى.

أهمية المنهج البنيوى:

للمنهج البنيوى إيجابيات وسلبيات كباقى المناهج النقدية الأخرى، فمن الإيجابيات أنه أقرب المناهج إلى النص الأدبى؛ لأن اللغة هى التى تشكل النص وتحدد وجوده وكينونته، وبالتالى، فاللسانيات هى المنهجية الوحيدة الصالحة لدراسة اللغة فى كل تمظهراتها الوصفية، كما أن هذا المنهج أتى كرد فعل على المناهج

www.jadidpdf.com

الخارجية التى تقارب النص الأدبى على ضوء المجتمع، أو على ضوء علم النفس، أو على أساس اللاشعور الجمعى عند «كارل يونج» أو على أساس الذوق والتاريخ... ولذلك كان النص لا يحلل تحليلاً عميقًا فى بنيته الداخلية كما تقوم به البنيوية التى تتعامل مع النص كنسق داخلى مغلق وتدرسه من خلال المستويات اللسانية كالمستوى الصوتى، والمستوى الصرفى، والمستوى الدلالى، والمستوى التركيبى.

ويحاول هذا المنهج علمنة النص الأدبى ومقاربته مقاربة موضوعية اعتمادًا على علم اللغة ومفاهيمها الاصطلاحية المجردة عن كل ذاتية وذوق انطباعى(٢٣).

ومن الإيجابيات المتمثلة فى المنهج البنيوى أو النظريات البنيوية أنها:

١ - أحدثت تغيرًا شاملاً وجذريًا فى مفهوم نظرية الأدب حيث لم يعد الأدب نظرية فى الحياة، وإنما أصبح نظرية فى ظواهر الإبداع من منظورها الفنى والجمالى على الصعيد اللغوى.

٢ - حاولت إكساب التحليل الأدبى طابعًا علميًا دقيقًا، وذلك بعزل النص عن محوره التاريخى الذى كثيرًا ما تسبب فى إهمال النص الأدبى وتحويله إلى مجرد وثيقة تاريخية أو نفسية من ناحية، ومن ناحية أخرى الحد من الأفكار الأيديولوجية التى كانت تتفهم النص على أساس افتراضات لا يمكن التحقق من صحتها التجريبية.

٣ - أعادت البنيوية إلى النص الأدبى قيمته حين اعتبرته مركزًا للقيمة فى العمل الأدبى بوضعه فى السياق المنبثق مباشرة من الأعمال الأدبية ذاتها.

---

(٢٣) د. جميل حمداوى: البنيوية اللسانية والنقد الأدبى، مقال بصحيفة كتابات الالكترونية، منشور بتاريخ ١٠/٢/ ٢٠٠٧م.

www.jadidpdf.com

٤ - استطاعت البنيوية أن تغير وتعدل من لغة النقد التى كانت سائدة قبلها، وذلك بتمثلها روح العلم والدقة المنهجية فى مقاربة الأعمال الإبداعية[٢٤].

* * *

(٢٤) د. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٣٧.

www.jadidpdf.com

البنيوية فى النقد العربى

إذا كانت البنيوية تقوم على قوانين لدراسة العمل الفنى أو الأدبى فى ذاته بعيداً عن السياقات الخارجية، وبعيداً عن الذاتية والانطباعية التأثرية فإننا سنجد سلفاً للبنيوية فى تراثنا النقدى والبلاغى.

لقد حفل تراثنا الأدبى، والنقدى والبلاغى بمحاولات منهجية لتأصيل عملية تذوق الشعر ونقده، فمحاولات (قدامة بن جعفر) فى تمييز (جيد الشعر) من (ردئه) استناداً إلى (علم الشعر) خلّصه من فوضى الأحكام النقدية.

هذه المحاولة تعتبر «من أولى المحاولات التى يمكن أن تصب فى فهم محاولة بنية الشعر بعيداً عن الأحكام الانطباعية»[٢٥].

ولقد تواصلت هذه المحاولات المنهجية فى القرن الرابع الهجرى كما تمثلت فى كتابات (الآمدى) فى (الموازنة) والقاضى على بن عبد العزيز (الجرجانى) فى (الوساطة) وأبى هلال العسكرى فى (الصناعتين).

وفى القرن الخامس الهجرى استمرت الجهود حثيثة فى كتابات (ابن رشيق القيروانى) المتجسدة فى كتابه (العمدة)، وابن سينا..

ويعتبر عبد القاهر (الجرجانى) أهم كاتب وناقد قريب من المنهج البنيوى فى صورته الحديثة، كونه أسهم بنظريته حول (انتظام الكلمات داخل النص): (نظرية النظم)، فى تقديم إضاءة منهجية على درجة كبيرة من الخطورة، ولها ريادية لا تنكر، كما فى كتابه (أسرار البلاغة)[٢٦]

---

(٢٥) انظر: د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، المركز القومى للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ص ١١٧.

(٢٦) انظر: الإمام عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة فى علم البيان، علق على حواشيه محمد رشيد رضا، ط٣ مطبعة عيسى البابى الحلبى / مصر/ ١٩٣٩، ص ٢.

www.jadidpdf.com

والملاحظ أن (الجرجانى) انطوى على إدراك عميق لفاعلية البنية فى الشعر، كما أنه يذكر فى زمن مبكر - هو القرن الخامس الهجرى - أحد المصطلحات البنيوية الحديثة، ألا وهو مصطلح «النسق / System» أو: (النظام)، وهو بذلك يكون - حقا - أهم النقاد العرب الذين كانت إسهاماتهم الفكرية والنقدية سابقة لزمانهم.

فإذا كان الجرجانى (عبد القاهر) (قد وقف عند حدود (الصورة الجزئية) و(المبنى الجزئى) فنظر فى (نظمه): أى (بنيته)، وكيفية تشاكل (المعنى) و(المبنى)، فإن ناقدًا آخر هو (حازم القرطاجى) سيتنبه إلى أهمية (علم البلاغة) بوصفه علمًا بالكليات التى تتجاوز مبنى الجملة فيقول: «معرفة طرق التناسب فى المسموعات، والمفهومات «لا يوصل إليها بشىء من (علوم الإنسان) إلا بالعلم الكلى فى ذلك وهو علم البلاغة»[٢٧].

ولعل (رولان بارت) يتطابق فى هذا الرأى مع (حازم القرطاجى) و(الجرجانى) فى تأكيده على (علم البلاغة) أساسا فى النقد البنيوى[٢٨].

وفى العصر الحديث لم تنتشر البنيوية فى العالم العربى كما كانت فى الغرب تتوزع فى كل المجالات، سواء العلوم الإنسانية، أم غيرها من العلوم البحتة، فقد تمركز هذا المنهج فى النقد الأدبى، والدراسات اللغوية.

ففى مجال الدراسات اللغوية كانت قد تشكلت مدرسة بنيوية لغوية فى بداية الستينيات من القرن العشرين بفضل جهود الدكتور إبراهيم أنيس، وتلامذته الأجلاء أمثال «تمام حسان»، و«عبد الرحمن أيوب»، و«كمال بشر»، و«أحمد مختار عمر»، و«عبد الصبور شاهين»، هذه المدرسة اللغوية التى بنت أسسها،

---

(٢٧) انظر: حازم القرطاجى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب أبو الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦ ص ٢٢٦.

(٢٨) محمد الجزائرى: آلة الكلام النقدية، دراسات فى بنائية النص الشعرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م، ص ٨ - ٩.

www.jadidpdf.com

ودراستها على المنهج الوصفى السوسيرى، ولم تقف الدراسات اللغوية عند مبادئ سوسير، ولكن تطورت تطورا ملحوظا بعد ظهور النظرية التحويلية التوليدية لتشومسكى، وظهرت أعمال ودراسات بعضها ينظر لهذا الاتجاه وبعضها تطبيقى يؤكد جذور هذه النظرية فى النحو العربى القديم، مثل محاولات «عبده الراجحى» و«محمد حماسة عبد اللطيف» و«رمضان عبد التواب»، و«محمود فهمى حجازى»، و«منذر عياشى» و«ميشال زكريا» و«عبده بدوى»، و«عبد القادر الفاسى» و«محمود سليمان ياقوت»، و«كريم زكى حسام الدين»، وغيرهم.

ولعل من أشهر دارسينا اللغويين المعاصرين الذين استوعبوا البنيوية استيعابا موفقا الدكتور «تمام حسان» فى كتابيه: (مناهج البحث فى اللغة)، و(اللغة العربية: معناها ومبناها) حيث استعاض فيهما عن استعمال المصطلحات البنيوية بمصطلحات أخرى من مثل (الخصائص التركيبية)، و(المبانى للمعانى)، و(المعانى الوظيفية)، وعرف بالفكر اللغوى عند (سوسير) و(بلومفيلد) وغيرهما، وشرح القرائن اللفظية والمعنوية على أساس تحليل البنية اللغوية، كما شرح (نظرية النظم) عند عبد القاهر الجرجانى على ضوء فكرة العلاقات السياقية.

أما فى مجال النقد الأدبى فقد ظهرت بوادر هذا المنهج فى أواسط الستينيات من القرن العشرين تحت مسمى «النقد الموضوعى» الذى أرسى قواعده فى الغرب الناقد الشاعر «ت . س . إليوت»، وكان من رواد هذا المنهج الدكتور «رشاد رشدى» (١٩١٢ - ١٩٨٣)، الذى كافح وناضل من أجل هذا المنهج فى وقت كانت الريادة والسيادة للمنهج الأيديولوجى، وقامت المعارك الأدبية بين «رشاد رشدى» من جهة، و«محمد مندور» من جهة أخرى، وكان من أهم آراء مدرسة رشاد رشدى» أنه ليس للناقد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب ما أراد قوله، وعلى أى نحو سار، وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب إليها العقول والقلوب أم لم ينجح؟

www.jadidpdf.com

وعن العلاقة بين الشكل والمضمون يقول د/ «رشاد رشدى»: «النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمته من موضوعه أو شكله منفصلا، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مُهِمَّتها خلق إحساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب»(٢٩).

بدأت هذه المرحلة بالتعريب لهذا المنهج وتقديمه إلى الساحة العربية تحت مسميات مختلفة مثل: (النقد الموضوعى)، و(المنهج الفنى)، و(النقد الجمالى)، و(النقد التحليلى)، و(التحليل اللغوى الإستاطيقى)، و(الفن للفن) وغيرها من المسميات المختلفة والتى تهدف إلى غاية واحدة.

لقد بذل الدكتور «رشاد رشدى» جهودا مضنية من أجل ترسيخ مبادئ هذا المنهج وتكوين خلف له يحملون الراية من بعده، وكان من هؤلاء الخلف بعض أساتذة الأدب الإنجليزى مثل: الدكتورة «فاطمة موسى»، والدكتور «فايز إسكندر»، والدكتور «أمين العيوطى»، والدكتور «سمير سرحان»، والدكتور «عبد العزيز حمودة»، والدكتور «محمد عنانى»، والدكتور «محمود الربيعى»، والدكتور «مصطفى ناصف»، وغيرهم.

وقد تتبع هذا المنهج فى النقد العربى الدكتور «محمد عزام» فى كتابه (المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى) عرف فيه بالمنهج الموضوعى لدى النقاد الغربيين، وعلى الأخص لدى «ت.س. إليوت»، وقد أوضح سمات هذا النقد لدى النقاد العرب من أمثال: «رشاد رشدى»، و«جبرا إبراهيم جبرا»، «وحسام الخطيب»، وغيرهم.

وبحكم القواسم المنهجية المشتركة بين (النقد الجديد) و(البنيوية) فقد مثلت تلك الجهود الرائدة دوراً كبيراً فى تهيئة أجواء التلقى البنيوى مع مطلع السبعينيات

---

(٢٩) جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م ط٢ ص ٩٤.

www.jadidpdf.com

إذ بدأت هذه الجهود تؤتي قطوفها الأولى في بلاد المغرب العربي بصورة لافتة، وربما كان كتاب الناقد التونسي «حسين الواد» (البنية القصصية في رسالة الغفران) هو أول الحصاد النقدي البنيوي ١٩٧٢م، ثم تلتها محاولة الناقد التونسي أيضا «طاهر لبيب» في أطروحته للدكتوراه، ومقاله في مجلة الفكر عدد فبراير ١٩٧٤ بعنوان «الاستراتيجية الجنسية في الشعر العذري»، ومن الملاحظ على هذه الدراسة أن اعتماد الباحث على المصادر الفرنسية وحدها لكونه يتقن هذه اللغة، وإغفاله المصادر العربية القديمة التي جمعت أخبار وأشعار العذريين، والمصادر العربية الحديثة التي عالجت (ظاهرة الشعر العذري) من مثل ما كتبه «العقاد» و«زكي مبارك» و«شكري فيصل» و«شوقي ضيف» و«صادق جلال العظم» وغيرهم عن هذه الظاهرة، جعل بحثه يعاني من نقص كبير.

ولو أنه استفاد من المراجع العربية والحديثة لجاء بنتائج مختلفة، ولعدّل كثيراً من آرائه التي استوحاها من مراجعه الفرنسية فحسب، ومن «جولدمان» وحده.

وعلى الرغم من ذلك فإن هذا البحث يظل رائداً، لأنه تجرأ على معالجة موضوع معروف، من زاوية نظر (البنيوية التكوينية) التي كانت جديدة آنذاك (في مطلع السبعينات)، ولأنه وضع مقولات هذا المنهج النقدي موضع التطبيق في النقد العربي الجديد(٣٠).

وقد تلت هاتين المحاولتين الرائدتين جهود أخرى تشاطرهما المنطلق المنهجي البنيوي على اختلاف آلياته واتجاهاته، منها كتاب الدكتور «كمال أبو ديب» (في البنية الإيقاعية في الشعر العربي) ١٩٧٤م، ثم كتابه اللاحق (جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر» الصادر عام ١٩٧٩م الذي أحدث ضجة في العالم العربي لما اعتراه من غموض ليس باليسير، وقد خصص فيه الفصل الأول للصورة الشعرية فيما خصص الفصل الثاني لدراسة الفضاء الشعري(البنية

---

(٣٠) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م، ص ٢٧٦.

www.jadidpdf.com

والتصورات المتخيلة فـي دراسة فضاء القصيدة)، معتـمداً اعتماداً جليًّا على محور الثنائيـة، «وبالرغم من أن محـور الثنائيـة أساسى فى المنهج البنيـوى إلا أنه ليس وصفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعرى، بل يبوح كل نص بمحوره، ومركز الثـقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقـة لا توحى بالقصد إلى إثبات فكرة مسبقـة، والاقتصار على المستوى الثنائى المباشر مـصادرة قد تمنع الباحث من الاستـجابة الحرة الواعيـة للنص، واكتشـاف نظامه الخاص، وقـد تحول بينه وبين العثور على البنية الخصبة العميقة الكامنة خلف التكاثر الثنائى أو غيره»(٣١).

وخصص الفصل الثـالث لدراسة القوانين البنيوية لتطوير الإيقـاع الشعرى، كما خصص الفصل الرابع لأنـساق البنيوية فى الفكر الإنـسانى والعمل الأدبى، وفى هذا الفصل يلتـقط عدة نماذج عشوائيـة - أو مختارة عـمدا - من الشعر والـقصة والأسطورة بحثا عن بنية ثلاثيـة بشكل يكاد يقودنا إلى الإيمان بما للرقم ٣ من قوة سحرية أسطورية تخـضع لها كل مظاهر الحياة، والمطلع على شـروط البنيوية عند «ليف شتـراوس» «وجولدمـان» يدرك تمام الإدراك أن هذه الفكرة الثلاثيـة المسبـقة والتى تختار الأمثلة المتطابقة معهـا ليست استقرائية، ولا شارحة، وأن هذا المنطلق نفـسـه تجهـد البنيوية لمحـاربته لما فيـه من تبسـيط شديد يلتـمس النظام فى السطح المباشر.

وقدم فى الفصل الخامس دراسة بنيوية لشعر أبى نواس، وأبى تمام من خلال نموذجين شعريين، وهذا الفـصل هو صلب الكتاب وأقوى ما فيه، فـقد عمد إلى مجـموعة من النصـوص المختارة على أساس مـنهجى سليم ليكتشف من خـلالها أنساقا بنيوية بالغة التماسك، والقدرة على الإفضاء بدلالات جديدة، بينما خصص الفصـل السادس لدراسة الـنظرية (الآلهة الخـفية، نحـو نظرية بنيـوية للمضـمون الشعرى).

---

(٣١) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٨.

www.jadidpdf.com

وقد ألح «كمال أبو ديب» على إضفاء صفة المنهجية على البنيوية فيقول: «ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة فى الرؤية، ومنهج فى معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهى تثوير جذرى للفكر وعلاقته بالعالم، وموقفه منه... وبصرامتها (البنيوية) وإصدارها على الاكتناه المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد، والغوص فى المكونات الفعلية للشىء، والعلاقات التى تنشأ بين هذه المكونات تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقص، فكر جدلى شمولى فى رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع»(٣٢).

وهذا الكتاب يتصف - كما يقول د/ «بشير تاوريرت» - بالغموض إلى درجة يتعذر معها فهم تلك الجداول المرصعة بأشكال هندسية وعمليات إحصائية، فيها من التشويش ما يجعل ذاكرة القارئ تحيد وتعزف، بل تعرض عن قراءة هذا الكتاب، فكأن «كمال أبو ديب» بتطبيقه للبنيوية على هذه النصوص العربية قد عمل على تحويل هذه النصوص إلى رموز وإشارات مبهمة، فى حين أن المقاربة البنيوية الحقة هى المقاربة التى تستهدف مادة النص استهدافا فيه من الوضوح ما يجعل تذوق النص ممكنًا، وتحسس جماله مقبولا.

ويبدو أن سمة الغموض التى اتسم بها كتاب (جدلية الخفاء والتجلى)، سمة غالبة على كل أعمال «كمال أبو ديب»، فقد اتسم بها أيضًا كتابه (الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى) هذا الكتاب الذى يعلن فيه «كمال أبو ديب» بأنه يرسى قواعد المنهج البنيوى العربى الذى يختلف عن النموذج الغربى، فيقول: «وسأتخلى هنا عن فضيلة التواضع التى أنا واثق أن العالم العربى لا يقدرها على الإطلاق لأقول: إن هذه التنمية (يقصد تنميته لمنهج بنيوى خاص به)

---

(٣٢) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلى، دراسة بنيوية فى الشعر، دار العلم للملايين، بيروت ط٣، ١٩٨٤م ص ٧.

www.jadidpdf.com

وصلت لمرحلة قد تجاوزت بدرجات كثيرة جدا ما أنجزه الفرنسيون، أو ما أنجزه الدارسون الأوربيون، قد يكون الإنجاز الرئيسى لهذا النمط من العمل هو التركيز المطلق على التجربة الإنسانية؛ على الرؤية الإنسانية فى النهاية، فأنا لا أدرس نصا بالطريقة التى يحلل بها «رولان بارت» مثلا نصا، وإن كان ثمة تشابه على أصعدة معينة بين نمطى الدراسة، بل أدرس نصا باحثا عن التجربة الإنسانية، عن الرؤية الإنسانية التى تسكنه، وإننى إذ أفعل ذلك فإننى فى النهاية أحاول أن أطور المنهج النقدى الذى يستطيع أن يكشف علاقة النص المدروس والتجربة مع العالم الخارجى، أى علاقتنا بالمجتمع وبالصراعات التى تدور فيه، وبكل أبعاده المتعددة من هذا المنظور يبدو لى أن محاولة الربط بين العملين يلغى الحكم الذى يصدر عن التصور المسبق أن البنيوية هى ما أنجزه الفرنسيون»(٣٣).

هكذا كان «كمال أبو ديب» معتزا بجهوده فى مجال البنيوية، ومحاولة إرساء قواعد لمنهج بنيوى عربى يتميز عن البنيوية الغربية، وهذا ما جعل الأديب والناقد العربى «عبد العزيز المقالح» يتحمس له، إذ رأى أن «كمال أبو ديب» حاول - على حد قول «المقالح» - «أن يقود تيارًا معاكسًا لهجمة التغريب والنقل عن الآخرين، وإذا كان غيره من الباحثين والنقاد العرب قد أسهموا فى النقل عن الغرب، فقد آثر أن ينقل إلى الغرب، وأن يبدأ الخطوات الأولى فى تأسيس بنيوية عربية، وأن يغرى الآخرين من الباحثين العرب بإقامة ألسنية عربية... إنه يحاول فى دراساته الخروج بأسس نقدية عربية، لا يتردد فى وصفها بالبنيوية، وإن كانت - بما تحمله من سمات عربية وعالمية - بنيوية تخالف كل الأنماط البنيوية التى عرفتها الدراسات الأوروبية (هكذا) لأنها تحاول أن تكون نابعة من شروط الكتابات الإبداعية العربية، ومن حاجة الشعر العربى إلى فكر نقدى يتعامل معهما»(٣٤).

---

(٣٣) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦.

(٣٤) انظر: عبد العزيز المقالح: الشعراء النقاد تأملات فى التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور، أدونيس، وكمال أبو ديب، فصول المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع=

www.jadidpdf.com

ثم توالت الأعمال النقدية المنطلقة من الأساس البنيوى فى العالم العربى، مثل كتاب «محمد رشيد ثابت» (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام) الصادر عام ١٩٧٥م، وكتاب الدكتور «زكريا إبراهيم» (مشكلة البنية) الصادر عام ١٩٧٦م، ويعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب التى أماطت اللثام عن مختلف العوالم المعرفية التى تشغلها البنيوية حيث قسمه المؤلف إلى الموضوعات التالية: ماهية البنية، البنية فى ميدان اللسانيات، البنية فى ميدان الأنثروبولوجية، البنية فى ميدان الإبستمولوجيا وتاريخ المعرفة، البنية فى ميدان التحليل النفسى، البنية فى ميدان الماركسية، وقد صدّر الكتاب بحديث عن المنهج البنيوى فى مجال المعرفة الحديثة، وبروز هذا المنهج فجأة وطغيانه على المناهج الأخرى.

إن السمة الغالبة على هذا الكتاب هو عرض البنيوية من منظور فلسفى، يركز فيه المؤلف على أقوال أقطاب البنيوية، وتقصى آرائهم وأعمالهم، دون التعرض لمبادئهم، وكيفية ممارسة البنيوية لوظائفها، ورغم هذا إلا أننا نشارك الدكتور «صلاح فضل» رأيه فى أن هذا الكتاب «يظل مرجعًا أساسيًا يعرض أهم مفكرى البنيوية بأستاذية واقتدار، ويعد دليلا لكل من يتصدى لنقل آثارهم الكبرى إلى اللغة العربية، حتى لا نترك جانبًا تلك الرءوس، ونبحث عن أعمال ثانوية أو متخلفة نُنفق فيها وقتنا وجهدنا ترجمة ودراسة كما يحدث فى كثير من الأحيان»[٣٥].

وللناقد السورى «محمد عزام» كتاب بعنوان (بنية الشعر الجديد) صدر عام ١٩٧٦م، وله أيضًا (فضاء النص الروائى: مقاربة بنيوية تكوينية) الذى جمع فيه بين الدراسة البنيوية والبحث السوسيولوجى فى الأدب، وقد ربط فى هذه الدراسة

=(فبراير ١٩٩١) ص ١٠٦، وانظر أيضا كتاب: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة عدد ٢٣٢ ص ١٧.

(٣٥) د. صلاح فضل: نظرية البنائية، ص ١٠.

www.jadidpdf.com

الإنتاج الروائى بثلاثة حقول هى: (الحقل الثقافى، والحقل الاجتماعى، والحقل التاريخى) باعتبارها المبدع الحقيقى للعمل السردى.

ولعل من أهم الكتب والدراسات التى انتهجت المنهج البنيوى فى وطننا العربى هى الدراسة القيمة التى تقدم بها «عبد السلام المسدى» فى كتابه (الأسلوبية والأسلوب) الصادر عام ١٩٧٧م، ورغم أن هذا الكتاب يندرج تحت المنهج الأسلوبى إلا أن الإطار العام لهذه الدراسة هو إطار بنيوى بحت، فقد صدر المؤلف هذا الكتاب بمقدمة عن ماهية البنيوية بوصفها ممارسة نصية تستهدف دلالات البنية من حيث هى شكل يقوم على مجموعة من الروابط والعلاقات الخفية، والمسدى بتوضيحه لهذه الماهية يكون قد أرسى أساسا نظريا صلبا للبنيوية التى هى: «ليست علما، ولا فنا معرفيا، وإنما هى فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أن هوية الظواهر تتحدد بعلاقة المكونات وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء، ولما كان النص مقصدا من مقاصد البنيوية، وكانت البنيوية منبعا خصبًا للرؤى الموغلة فى التجريد الشكلى إلى حد التوسل بأساليب المنطق الصورى أحيانًا، فقد قامت بعض المناهج فى النقد العربى تمارس الخط البنيوى، وتستوحى اللغوية فى بناها الشكلية، فامتزج الصورى بالأسلوبى، واشتبه الأمر على كثيرين»(٣٦).

وفى كتابه (قضية البنيوية) الصادر سنة ١٩٩١م يحدثنا عن أبعاد المنهج البنيوى المتباينة، وهذه الأبعاد تمثلت فى البعد التكوينى، والمنهجى، والفلسفى، ثم المعرفى والمذهبى والنقدى، تحدث عن هذه الأبعاد جميعًا بشىء من التفصيل النظرى، مردفًا إياها بقضية التأسيس للبنيوية فى صورتها الأنثروبولوجية، والشكلية والتكوينية، دون أن ينسى مجال المقاربة البنيوية لشعرية النصوص.

---

(٣٦) د. عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا ١٩٩٨ ص٦.

www.jadidpdf.com

ثم كان كتاب الدكتور «صلاح فضل» (نظرية البنائية فى النقد الأدبى)، الصادر فى عام ١٩٧٨م، وهو من أقوى وأفضل الكتب التى تناولت البنيوية بالتنظير، إذ عرض فى هذا الكتاب بفهم ثاقب لتاريخ البنيوية وأصولها، وتطورها، ومفهومها، وكيفية ممارسة البنيوية لوظيفتها، وعلاقتها بالعلوم الإنسانية، وشروط النقد البنيوى، وكيفية تشريح القصة فى ضوء المنهج البنيوى، كل هذا فى أسلوب شيق جذاب، خال من الغموض، والتعقيد، والمصطلحات المتعسفة.

وإذا ما انتقلنا إلى الثمانينيات وجدنا البنيوية تنتشر فى العالم العربى انتشار النار فى الهشيم، بفضل المجلات النقدية مثل مجلة فصول المصرية، وعالم الفكر الكويتية، وغيرهما من المجلات المتخصصة فى العالم العربى، كما انتشرت بشكل واضح فى بلاد المغرب العربى، وبلاد الشام باعتبارها من الدول الفرانكوفونية والتى تأثرت أكثر ما تأثرت بالبنيوية الفرنسية بكل رموزها وأشكالها بسبب البعثات، والهجرات إلى فرنسا، أما فى مصر، والخليج العربى فقد تنوعت الاتجاهات وتعددت المشارب والثقافات.

ومن نقاد البنيوية الذين ظهرت أعمالها فى الثمانينيات الناقد الجزائرى «عبد الملك مرتاض» الذى مكنته ثقافته من الاطلاع على المناهج النقدية الغربية والاستفادة منها، والملاحظ على أعماله أنه لا يكتفى بمنهج واحد فى معالجته النقدية، ولكنه كثيراً ما يركب بين عدة مناهج، وهو بهذا العمل يكاد يكون من بين النقاد العرب الذين يميلون دومًا إلى التركيب، إذ تحتوى كل دراساته تحليلات بمختلف المناهج اعتقاداً منه بأنّ أحادية المنهج عاجزةٌ عن بلوغ الغاية المطلوبة من النقد، ويعلل د/ «عبد الملك مرتاض» لذلك بقوله:

«إن من السذاجة أن نزعم أننا نبلُغ من النص الذى نود قراءته منتهاه إذا وقفنا، من حوله، مسعانا على منظور نفسانى فحسب، أو منظور بِنَوىّ فحسب، مثلاً... من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يُطلق عليه فى اللغة

www.jadidpdf.com

النقدية الجديدة: «التركيب المنهجي»؛ وذلك لدى إرادة قراءة نص أدبي ما، مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في التلفيقية.

وقد كنا ألفينا بعض المفكرين الغربيين، وخصوصًا «جولدمان»، حاول المزاوجة بين النزعتين البنوية والاجتماعية بتحويلهما إلى تركيبة منهجية، بل معرفية أيضًا، جديدة هي «البنوية التكوينية». وكأنه إنما رمى من وراء ذلك إلى إنقاذ البِنَوية (ونحن لا نقول «البنيوية» لأنها محض لحن) والاجتماعية معًا؛ ذلك بأن البنوية وحدها من حيث هي نزعة شكلانية خالصة تغتدي هشّة فجة؛ بسقوطها في الميكانيكية الشكلية التي تجرد الأدب من وظيفته الاجتماعية، وفعاليته الإنسانية، وتأثيره الجمالي؛ وتجعل منه مجرد صدى فارغ لعمل اللغة من حيث هي كائن خارج إطار التاريخ»[٣٧].

لكن هذا الخلط لم يعجب بعض النقاد من أمثال الناقد «محمد سويرتي، واعتبر أن هذا الخلط ناجم عن عدم الفهم للمنهج البنيوي إذ يقول:

«هكذا نسي هؤلاء النقاد أو يتناسون أنهم إزاء إنجازات تتوسل المناهج البنيوية باعتبارها مناهج علمية وصفية تنطلق من البنية الأساسية اللاواعية التي تحكم البنيات الداخلية للخرافة والنص الروائي، وقد تبدو هذه البنية البسيطة في شكل بسيط أو معقد»[٣٨].

ومن النقاد الذين تبنوا المنهج البنيوي في أعماله الناقد «عبد الفتاح كيليطو» في كتابه: (الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي) الصادر عام ١٩٨٢م، وكتابه أيضًا: (الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)

---

(٣٧) د. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي في الخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ ص ٨.

(٣٨) محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق. الدار البيضاء، ص ١٢٩.

www.jadidpdf.com

الصادر عام ١٩٨٥م، وقد اهتم هذا الناقد بالثقافة العربية الكلاسيكية، وخاصة بنية السرد والحكاية فى شتى تقاطعاتها وأجناسها.

وإذا كان أغلب الدارسين يتعاملون مع المنهج البنيوى بطريقة حرفية آلية قائمة على الإسقاط الخارجى حتى يصبح العمل النقدى تمرينًا منهجيًا آليًا يسمو فيه المنهج على حساب النص، إلا أن «عبد الفتاح كيليطو» يتعامل مع المنهج البنيوى بذكاء خارق حيث يخضع المنهج للنص، ويستنبط من داخله دلالات عميقة لا يمكن أن يتصورها القارئ الضمنى والفعلى على حد سواء.

ويرتبط المنهج البنيوى لدى «كيليطو» بالوصف والتفسير والتأويل من خلال استقراء اللغة فى سياقاتها النصية مع تنويع المنظورات والتصورات فى التحليل والمقاربة حيث يعتمد فى إحالاته البيبلوجرافية على الشكلية الروسية، والبنيوية الفرنسية، والسيميائيات، والفلسفة الغربية، وجمالية التلقى، ولكن هذه المرجعيات يتحكم فيها الكاتب بنوع من المرونة والتلميح الموجز والتصرف المنهجى.

وجدير بالذكر أن هذا الناقد قد عبّد طريقًا أمام غيره من الباحثين العرب الذين تأثروا به واستقوا من منهجه، وساروا على طريقته، ومن هؤلاء الأتباع: الناقد السعودى «عبد الله الغذامى، والنقاد المغربة «محمد مفتاح»، و«سعيد يقطين»، و«محمد مشبال» فى كتابه (بلاغة النادرة)، والباحثة المصرية «نبيلة إبراهيم»، والناقد العراقى «عبد الله إبراهيم»، وغيرهم[٣٩].

وقد نشر العديد من النقاد والأدباء العرب دراساتهم التى اتجهت اتجاهى البنيوية: الشكلى، والتكوينى، وإن كان للتكوينية النصيب الأكبر من الانتشار، وها هو ذا «شكرى عياد» فى مقالته (موقف من البنيوية) يوضح مدى تقبل النقاد العرب لهذا المنهج حين يحاول وضع تصور للبنيوية بين مناهج النقد الأخرى معللا

---

(٣٩) د. جميل حمداوى: الحداثة النقدية فى كتاب (الأدب والغرابة) لعبد الفتاح كيليطو، مقال منشور بمجلة ديوان العرب بتاريخ ٢٠/ ١٠/ ٢٠٠٦م.

www.jadidpdf.com

لولادتها، ومدى علاقتها بالمناهج الأخرى كـالسيميولوجية، بينما هناك من يرى أن هذا الاستقبال قد توزّع لثلاثة مشارب مختلفة:

١ - الترجمة من النظريات النقدية الغربية إلى اللغة العربية.

٢ - مراجعة الموروث العربي؛ للخروج بأوجه اتصال، وتقابل بينه وبين ما لدى النقد الغربي.

٣ - التطبيق، وتناول النصوص العربية القديمة والحديثة، وإسقاط النظريات النقدية عليها.

وعن رواح البنيوية التكوينية في وطننا العربي، فإننا نجد طائفة من النقاد العرب، قد هللوا لعالم البنيوية التكوينية تنظيراً وممارسة، ويأتي في مقدمة أولئك المهللين والمكبرين الناقد المغربي «محمد بنيس» في كتابه: (ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب: مقاربة بنيوية تكوينية) الصادر عام ١٩٧٩، والناقد «سعيد علوش» في كتابه: (الرواية والأيديولوجية في المغرب العربي)، الصادر عام ١٩٨١، تليها محاولة «جمال شحيد» بعنوان: (البنيوية التركيبية: دراسات في منهج لوسيان جولدمان)، الصادرة عام ١٩٨٢، و«يمنى العيد» في كتابها: (في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي)، الصادر عام ١٩٨٣، و«حميد لحميداني» في كتابه: (الرواية المغربية، ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية)، الصادر عام ١٩٨٤، هذه المحاولات جميعها تبنت وبشكل مباشر البنيوية التكوينية، ويتضح ذلك من خلال عناوين تلك الدراسات؛ فهذا «السعيد علوش» على سبيل المثال يعلن انتماءه الحر إلى هذا المنهج، يقول، والقول للناقد: «أما بالنسبة لمنهجنا فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهج يلعب «لوكاتش» و«جولدمان» دورا هاما فيه...»(٤٠).

---

(٤٠) سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١، ص ١٦.

www.jadidpdf.com

وقد حاول «السعيد علوش» الاستفادة من مفاهيم معينة: الوعى الواقعى (الفعلى) والوعى الممكن، ويرى لحميدانى أن سعيد علوش: «لم يأخذ بعض هذه المصطلحات بمفهومها الدقيق الذى وضعه جولدمان»[٤١] ويقدم الأدلة التى تؤكد رأيه وتكشف عن الابتعاد الواضح عن هذه المفاهيم كما تحددت فى البنية التكوينية.

ومعنى هذا الكلام أن «حميد لحميدانى» أراد تسليط الضوء على الممارسة الإجرائية التى تقدم بها «سعيد علوش» وهى ممارسة ناقصة وجزئية فى الآن نفسه، لأنها استهدفت مفهوما واحدا من المفاهيم التى قامت عليها البنيوية التكوينية: (الوعى الفعلى والوعى الممكن) ولم يكن هذا الاستخدام بمنأى عن الدقة العلمية والموضوعية اللتين يفترضهما الطابع المنهجى المنظم لأى عمل نقدى.

وإذا ما تأملنا فى خريطة النقد البنيوى التكوينى وأردنا انتخاب المحاولات التى تبدو رائدة - والتى اقترب فيها أصحابها من تلك المبادئ التى طرحها «جولدمان» على المستوى النظرى والإجرائى - فإننا نخرج بثلاث محاولات نعتقد أنها تشمل حصيلة أولى ومبكرة فى رحاب البنيوية التكوينية، وأولى هذه المحاولات هى محاولة «محمد بنيس» فى كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب. مقاربة بنيوية تكوينية»[٤٢].

يقوم الناقد فى الباب الأول من هذا الكتاب بقراءة تجليات البنية السطحية للمتن، وتنحصر فى البحث عن قوانين الزمان والمكان، ويتعرض لبنية الزمان فى المتن من خلال بنية البيت الشعرى فى الشعر المغربى المعاصر، وبنية القافية ثم بنية الإيقاع من خلال الأوزان التى تشمل التفعيلة والبحور الشعرية.

---

(٤١) د. حميد لحميدانى: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى، دار الثقافة المغرب، ط١، ١٩٨٤، ص ٣.

(٤٢) د. بشير تاوريرت: رواج البنيوية فى كتابات النقاد العرب المعاصرين، مقال منشور فى موقع ضفاف الإبداع الالكترونى.

www.jadidpdf.com

أما بنية المكان فيتناول فيها لعبة الأبيض والأسود ومستويات اللون داخل النص ثم يتكلم عن متتاليات النص (أى الجمل) ويدرسها من خلال الزمن الداخلى أو النحوى بتحديد الأفعال الموجودة داخل النصوص الشعرية ونوعية الأزمنة التى تدل عليها، ثم يتحدث عن بلاغة الغموض الناتج عن انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة العادية، ويندرج تحت بلاغة الغموض دراسة البعد الدلالى والبعد النحوى والبعد الإيقاعى(٤٣).

وفى الباب الثانى يصل المؤلف إلى خلاصة مفادها أن البنية الخارجية والمتمثلة فى المجال الثقافى تظهر فيها بنية السقوط والانتظار أيضا متمثلة فى اعتماد الشعراء على قانون الامتصاص بالنسبة للنص الغائب بالتقديس والرهبة ويفتقدون المبادرة فى الخروج عن حدود هذا النص(٤٤).

أما فى الباب الثالث فقد حاول إدخال كل من البنية الداخلية للمتن والبنية الخارجية الثقافية الشعرية فى بنية أكثر اتساعا، وهى الاجتماعية والتاريخية، وذلك من خلال معرفة انعكاس الواقع الاجتماعى والتاريخى فى النص الأدبى من أجل معرفة بعض الجوانب الخفية المحيطة بالظاهرة الإبداعية، فتعرض إلى أحد عشر شاعرا وإلى طبقتهم الاجتماعية، كما تحدث عن البرجوازية الصغيرة الأوروبية وتأثيرها على وجود البورجوازية الصغيرة فى المغرب وهو يعرف هذه الفئة أو الطبقة بأنها مجموعة من الفئات الاجتماعية التى لا يتحقق بينها التجانس كما لا يتحقق لها الاستقرار المادى فى ظل المجتمع الرأسمالى، ثم قام بمقارنة بين بنية الشعر فى المتن وبين بنية الواقع المغربى، فى نفس الفترة التاريخية التى كتب ونشر فيها المتن، ويخلص فيه إلى أن الواقع الاجتماعى والتاريخى للتجربة البورجوازية الصغيرة تحكمه بنية الهزيمة والانتظار وهى تتساوى مع بنية المجال الثقافى والبنية الداخلية للمتن الشعرى.

---

(٤٣) انظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ٣٢٩.

(٤٤) محمد بنيس: المرجع السابق، ص ٢٤٦ - ٢٤٧.

www.jadidpdf.com

إن «محمد بنيس» من خلال كتابه هذا نجده جسد بعض مبادئ المنهج البنيوى التكوينى كما قدمه «لوسيان جولدمان» حيث عمل على تحديد البنيات الدالة ثم قام بنقل هذه البنيات إلى مستوى أعلى وأدخلها فى بنية أكثر اتساعا وهى البنية الثقافية ثم البنية الاجتماعية والتاريخية محاولا الانطلاق من الفهم ليصل إلى التفسير منتهجًا فى ذلك مبدأ الملاحظة والاستقراء والموضوعية.

لقد استطاع «محمد بنيس» فى إفادته من البنيوية التكوينية وفى معارضته للمناهج التقليدية الوصول إلى النواة أو الرؤية التى تضمنتها تلك النصوص التى عمل على مقاربتها، وفى معارضته هذه حاول أن يمارس بديلاً علميًا معتقدًا، أى تحليلاً ممنهجًا لعناصر النص ولمستوياته منطلقًا من النص كمادة لغوية بيد أن هذه الممارسة ورغم ما حققته من أهداف، إلا أنها أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص، التى هى خصائص دلالية فى الوقت نفسه، أى خصائص على علاقة وثيقة بالنواة، بالرؤية الماثلة، وربما كانت المكونة لها[٤٥].

وتتابع «يمنى العيد» نقدها لمقاربة «بنيس»، حيث تأخذ عليه تقصير ملمح التناسق والتفاعل على قوانين ثلاثة هى: التجريب، السقوط والانتظار، الغرابة، ويتضح ذلك فى إهماله للمستوى الدلالى بذاته مركزا على التناسق القائم بين دلالات القوانين الثلاثة وترد «يمنى العيد» هذا التقصير فى مقاربة بنيس إلى التزامه بالمفهوم الجولدمانى لمعنى الجمال فى النص، وهو مفهوم لم يتعرض للمستوى اللغوى كتركيب ومفردات وأصوات وإيقاعات وتكرار، ومعادلات بين هذه المفردات والأصوات فى بنياتها الجزئية، أى لما هو خاص بنظام اللغة فى النص الشعرى، الذى يشكل هنا مادة الدراسة فى بحث «بنيس»[٤٦].

---

(٤٥) يمنى العيد: فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥، ص ١٢٦.

(٤٦) يمنى العيد: فى معرفة النص، مرجع سابق، ص ١٢٧ - ١٢٨.

www.jadidpdf.com

ثم تنفذ يمنى العيد إلى التعليق على مقاربة «بنيس» للغة الشعر المغربى، وهى تعترف بأهمية هذا التحليل الذى أماط اللثام عن أهمية التدمير التى تحققها لغة النص الشعرى المغربى، إلا أن الباحث لم يعط القارئ صورة متكاملة وواضحة عن إمكانية هذا النظام اللغوى الشعرى المعاصر من زاوية مكمن الجمال فيه.

وبرغم هذه النقائص التى اعترت المقاربة التى تقدم بها «بنيس» للشعر المغربى فى ضوء البنيوية التكوينية، نقول برغم هذه النقائص تبقى هذه المحاولة رائدة، لأنها ورغم طابعها الوصفى والتقريرى استطاعت أن تكشف عن البنية الثقافية فى المجتمع، وهى بنية يحكمها منطق الصراع، وبالتالى بفكر قادر على أن يرى قانون السقوط والانتظار يعبر عن وضعية ثقافية معينة فى هذه البنية، وهى وضعية البورجوازية الصغيرة التى ينتمى إليها الشعراء المغاربة، وبهذا الدأب استطاع «بنيس» مرة أخرى أن يصوغ منهجًا جديدًا لنقدنا، وقد تجلى ذلك فى رؤيته النقدية العميقة وحسه النقدى الوثاب، وليس هذا بأمر غريب ما دام «محمد بنيس» يجمع بين الكتابة الشعرية والنقدية وعلى مائدة واحدة.

ونلتقى فى المحاولة الثانية بيمنى العيد فى كتابها: «فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى» الصادر عام ١٩٨٣، حيث عمدت الباحثة إلى تقسيم كتابها إلى ثلاثة أقسام، تضمن القسم الأول فصلين، تحدثت فيهما عن المنشأ اللسانى للبنيوية مسهبة فى الحديث عن الواقعية بوصفها سؤالا فى معرفة النص، مركزة فى الوقت نفسه عن الواقعية الاجتماعية(٤٧).

ويأتى القسم الثانى بدوره هو الآخر مشتملاً على فصلين، تحدثت فى الفصل الأول عن هوية القصيدة العربية، حيث تناولت بنية الشعر، من لغة، وموسيقى وإيقاع وصورة شعرية، فيما تناولت فى الفصل الثانى: قضية النقد

---

(٤٧) يمنى العيد: فى معرفة النص، ص٢٥ - ٨٨.

www.jadidpdf.com

البنيوى والبنيوية التكوينية، حيث ناقشت دراسة محمد بنيس لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، منتقدة إياه في تطبيقه لمبادئ البنيوية التكوينية لهذا الشعر المغربى[٤٨].

وجاء القسم الثالث تطبيقا بحتا قاربت فيه «يمنى العيد» نصين هما: «تحت جدارية فائق حسن «لسعدى يوسف» ونص «رسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبى موسى الأشعرى»[٤٩].

وقد درست في الفصل الثالث من هذا القسم، محاور البنية ومكوناتها في رواية «السؤال» لـ«غالب هلسا»، فيما تعرضت في الفصل الرابع والأخير من هذا القسم إلى زمن السرد الروائى في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، ويبدو انتصار يمنى العيد لمبادئ البنيوية التكوينية واضحا أشد الوضوح في هذه المقاربات النصية التي جمعت فيها بين الماركسية والبنيوية، وقد أشارت يمنى العيد إلى هذه القضية بالذات في قولها: «بأنى أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله أو إغلاقه على نفسه»[٥٠].

وقد جاءت مقارباتها لهذه النصوص مفتقرة إلى الرؤية الواضحة؛ لأن استيعاب "يمنى العيد" للبنيوية التكوينية لم يكن شاملاً ومعمقًا، هذا ناهيك عن عدم التزامها الكامل بجميع خطوات هذه المنهجية النقدية في أسسها النظرية والتي تشكل منظومة نقدية، كان بإمكان يمنى العيد تفجير الطاقة الشعرية الكامنة في تلك النصوص الشعرية التي قاربتها، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن القصور في هذه المقاربات قد يعود لا إلى عدم انتشار المنهج فحسب، وإنما إلى غياب تصور شامل عن نبض تلك النصوص الشعرية والسردية، وما تتضمنه من آفاق جمالية ومعرفية رحبة[٥١].

---

(٤٨) يمنى العيد: المرجع السابق، ص ٨٩ - ١٣٢.

(٤٩) يمنى العيد: المرجع السابق، ص ١٣٣ - ٢٧٠.

(٥٠) يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبى، ص ١٢.

(٥١) انظر: د. بشير تاوريرت: رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين، مقال منشور في موقع ضفاف الإبداع الالكترونى.

www.jadidpdf.com

ورغم هذه الانتقادات التي وجهها د. "بشير تاوريرت" للناقدة إلا أننا يمكننا القول بأن الناقدة "يمنى العيد" استطاعت أن تستفيد من المنهج البنيوى لا سيما البنيوية التكوينية فى أكثر من عمل من أعمالها النقدية.

لقد تناولت الناقدة "يمنى العيد" الخطاب الروائى بالمنهج البنيوى فى عدة دراسات لها من أهمها هذا الكتاب الذى نحن بصدده، وكتاب (تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى) ١٩٩٠، وكتاب (دلالات النمط السردى فى الخطاب الروائى تحليل لرواية رحلة غاندى الصغير) ١٩٩٥.

وفى كل دراسة من دراساتها كانت تعمد إلى ربط البنية الدالة بالبنيات التى تمثل مرجعياتها المعرفية والاجتماعية مستعينة بالمنهج البنيوى التكوينى، كما عرف عند "جولدمان" كما سبق وأشرنا، وتوضح منهجها فى قولها:

"ليس النص داخلاً معزولاً عن خارج هو مرجعه، الخارج هو حضور فى النص ينهض به عالما مستقلا كما يساعد على إقناعنا أدبيًا، متميزاً ببنية لها هو نسق هذه البنية هيأتها ونظامها، وعليه فإن النظر فى العلاقات الداخلية فى النص ليست إلا مرحلة أولى تليها ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات الداخلية هو أيضا وفى الوقت نفسه النظر فى هذه العلاقات فى النص"[٥٢].

ومن النقاد الذين تأثروا بالبنيوية التكوينية "الناقد" إدريس بلمليح" فى كتابه: (الرؤية البيانية عند الجاحظ) الصادر عام ١٩٨٤، حيث تم تطبيق مفهوم رؤية العالم فى هذه الدراسة بشكل متميز، يقول إدريس بالمليح: (حاولت تطبيق مفهوم الرؤية للعالم كما حدده "جولدمان" على التراث النقدى، (...) هذا الاستخدام (لرؤية العالم) ساعدنى على تمثل فلسفة بيانية كانت قاعدة لتصور العالم من طرف الجاحظ (...)، ثم حاولت بعد ذلك أن أفهم هذه البنية فى ضوء فلسفة المعتزلة، أى بدمجها فى بنية أشمل وأوسع هى الاتجاه العقائدى العام

(٥٢) يمنى العيد: فى معرفة النص، ص ١٢ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣م.

www.jadidpdf.com

الذى آمن به الجاحظ وشكل حجر الزاوية فى فكره وإبداعه، فحددت العناصر المكونة لهذه البنية، وبعض العلاقات المتبادلة بين هذه العناصر، ثم فسرت رؤية العالم عند أبى عثمان بدمجها داخل هذه البنية، وأخيرا حاولت تفسير هذا الاتجاه العقائدى فى ضوء شبكة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التى عاش بين ظهرانيها)[٥٣].

وتوصل البحث إلى أن الجاحظ كان يتصور العالم على أساس أنه نظام من الإشارات، وقارن هذا التصور ببعض الاتجاهات الرئيسية فى السيمياء، مستنتجا أن (سيمياء الجاحظ جمعت بين محاولتين اثنتين لفهم منطق العالم الذى هو منطق إشارى، يمكن اعتبار الأولى منهما سيمياء دلالة، يبدو أن النصية أو الحال هى وسيلتها التعبيرية الأساسية، وأما الثانية فيمكن اعتبارها سيمياء تواصل تشكل اللغة البشرية أهم أدواتها)[٥٤].

* * *

(٥٣) إدريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، المغرب، ط١، ١٩٨٤م ص ٢٥١ - ٢٥٢.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٢٥١ - ٢٥٢.

www.jadidpdf.com

الانتقادات التى وجهت للبنيوية

أهم الاتهامات التى وجهت للبنيوية:

يقول الدكتور عبد العزيز حمودة: الواقع أن الانتقادات التى وجهت إلى البنيوية لا تعنى أنها معدومة القيمة، ذلك أنها من المناهج التى قدمت أفكارا مهمة للنقد الأدبى، غير أنها فى الوقت ذاته أهملت جوانب أخرى مهمة فى دراسة النصوص الأدبية، وقد تمخضت عنها مشكلات عدة لم تعالجها إلى الآن، ويمكن إجمال تلك المشكلات بما يأتى[٥٥]:

١ - يذهب بعض النقاد إلى أن البنيوية انتهت، وقد تجاوزها العالم إلى ما بعد البنيوية أو التفكيكية؛ بدليل أن أهم أعلامها أمثال "رولان بارت" و"دريدا" وغيرهما قد تخلوا عن كثير من أفكارها، فرولان بارت رفض مفهوم علمية البنيوية، أما "دريدا" فقد وصمها بالاختزالية والتجريد والثبات الشكلانى، ووقوعها تحت تأثير التزامن الآتى.

٢ - إن تركيز البنيوية على أهمية البنية ونظامها المتكامل دفع بعض النقاد إلى أن يوجدوها حيث لا توجد، فكان من الضرورى التمييز بين الميل نحو النظام والانتظام، وبين الفشل والقصور دون تحقيقه، وقد سادت نزعة عند كثير من البنيويين حين عالجوا بعض الأعمال على أنها بنية مغلقة أو أنظمة نهائية ليتمكنوا من معالجتها بصورة منظمة، فوقعوا فى المغالطة الشكلية التى تهمل المعنى والمحتوى وترفض حضور العالم الثقافى خارج العمل الأدبى.

٣ - إن البنيوية ليست علمًا، وإنما شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسومات وبيانات وجداول متشابكة لا تضيف إلينا شيئًا جديدًا.

---

(٥٥) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص: ٢٢ وما بعدها.

www.jadidpdf.com

٤ - البنيوية تتجاهل التاريخ، فهى وإن كانت فاعلة فى توصيفها لما هو ثابت إلا أنها فشلت فى معالجة الظاهرة الزمانية.

٥ - لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد لأنها تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة، وأنه منفصل ومعزول عن سياقه وعن القارئ.

٦ - إن البنيوية فى إهمالها المعنى تناهض النظرية التأويلية، وتسقط من اعتبارها الظروف المحيطة بالنص، وتتجاهل العلاقة بين النص وصاحبه، كما تتجاوز العلاقة بين القارئ والنص مكتفية بتحلل الأنساق اللغوية(٥٦).

٧ - ومما أخذ عليها أيضا إرجاءها لمفهوم القيمة فى العمل الأدبى، واختزال معنى الأدبية فى الخصوصية اللغوية وحدها، ومع أن "تودوروف" قد أكد على أن القيمة مصاحبة للبنية وداخلية فيها، وأن الحكم بوجودها يعتمد على البنية الكامنة فى العمل لكنه لم يكشف لنا عن أبعاد العلاقة بين القيمة والبنية، وهل هى علاقة الجزء بالكل أم علاقة اللازم بالملزوم أم السبب بالنتيجة(٥٧).

٨ - عجز المنهج فى تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوى، وهذا ما أكده "جوناثان كوللر" حين كتب يقول: إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبى، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره"(٥٨).

---

(٥٦) د. ميجان الرويلى، ود. سعد البازعى: (دليل الناقد الأدبى) (نقد البنيوية) المركز الثقافى العربى بيروت والدار البيضاء ٢٠٠٢م، ص: ٣٩.

(٥٧) د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٢٤٣.

(٥٨) نقلا عن د: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، ص ٣٩.

www.jadidpdf.com

والحق أنه ليس هناك ضرر يلحق بالنقد والأدب العربى من جراء تطبيق المنهج البنيوى، غير أن حالة الانبهار بما تفرزه حركة الفكر الغربى، والحماسة فى تطبيق ما ينجم عنها من مناهج دون مراجعة وتدقيق ونقد بصورة دائمة، هو ما يعزز حالة التبعية وفقدان الأصالة والتغريب والجمود الفكرى والتخلف فى المجالات كافة.

* * *

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الثانى

الأسلوبية

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الثانى

الأسلوبية

مفهوم الأسلوبية:

اشتق لفظ الأسلوب أو الأسلوبية من الأصل اللاتينى Stilus، وهو يعنى "ريشة"، ثم أطلق مجازاً على مفهومات تتعلق بطريقة الكتابة، مثل الكتابة اليدوية (المخطوطات)، ثم انصرف بعد ذلك إلى التعبير عن الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق ومن أجل هذا فإن الأسلوب قد واكب البلاغة التقليدية، وساعدها على تصنيف القواعد المعيارية التى تحملها إلى الفكر الأدبى والعالمى منذ عهد الحضارة الإغريقية، وكتابات أرسطو على نحو خاص، وظهر ما عرف بطبقية الأسلوب، أو ما عرف عند البلاغيين بدائرة "فرجيل" فى الأسلوب، ومعناه أن الأسلوب ينقسم إلى ثلاث طبقات: الأسلوب البسيط الذى يتناسب مع طبقة الزراع، والأسلوب المتوسط وهو يلائم التجار والصناع، والأسلوب السامى الذى يلائم القواد والأمراء والمفكرين.

"لكن الهزة العنيفة لمبدأ طبقية الأسلوب جاءت على يد "جورج بوفون" (١٧٠٧م - ١٧٨٨م) فى عمله الشهير: (مقال فى الأسلوب) حين أعلن أن "الأسلوب هو الرجل" وقد حاول من خلال هذا التعريف ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة التى يستعيرها المقلدون من المبدعين دون إدراك حقيقى لقيمها أو استغلال جيد لها"[1].

---

(١) أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤، ص ٦١.

www.jadidpdf.com

أما الأسلوب فى التراث العربى فهو فى اللغة: "السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب، والجمع أساليب، والأسلوب: الفن، ويقال: أخذ فلان فى أساليب من القول أى فى أفانين منه"(٢).

وقد عرّف "عبد القادر الجرجانى" الأسلوب بأنه "الضرب من النظم والطريقة فيه"(٣).

أما عند "حازم القرطاجنى" فإن مصطلح "الأسلوب" يُطلق على التناسب فى التأليفات المعنوية، فيمثل صورة الحركة الإيقاعية للمعانى فى كيفية تواليها واستمرارها، وما فى ذلك من "حسن الاطراد والتناسب والتلطف فى الانتقال عن جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد"(٤).

فهو يجعل الأسلوب منصبًا على الأمور المعنوية والتناسب فيها، وجعله فى مقابل النظم الذى هو منصب على التأليفات اللفظية، وهذا بخلاف نظرة "عبدالقاهر" حيث جعلا النظم شاملاً لما يتعلق بالألفاظ والمعانى(٥).

وعرّفه ابن خلدون بأنه "المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى تُفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب (أى النحو)، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذى هو

---

(٢) انظر: لسان العرب لابن منظور، ج٧، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، مادة (سلب) ص ٢٢٥.

(٣) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى، ومطبعة المدنى، القاهرة، ١٤٠٤هـ، ص ٤٦٩.

(٤) حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص ٣٦٤.

(٥) انظر: د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية: مدخل نظرى ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٣٠.

www.jadidpdf.com

وظيفته البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفته العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة التى ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعيدها فى الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصًا، كما يفعل البنّاء فى القالب، والنساج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة»[٦].

ويلاحظ من خلال تعريفات هؤلاء العلماء الثلاثة أن كلاً منهم نظر إلى الأسلوب من زاوية معينة، فهو عند «ابن خلدون» مختص بصورة الألفاظ (القوالب) وعند «حازم» هو مختص بصورة المعانى، أما عند "عبد القاهر" فمفهوم الأسلوب ينسحب على الصورتين اللفظية والمعنوية - من غير انفصال بينهما - وهذه هى النظرة الأشمل للأسلوب.

المعنى الاصطلاحى للأسلوبية أو الأسلوب:

تعددت المفاهيم الاصطلاحية للأسلوب، وتباينت الاتجاهات والرؤى فى تفسير معناه "فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون فى تناوله، وقد أدى هذا إلى أن يقوم كثير من الباحثين فى مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعريفات تصل فى بعض الأحيان إلى نيف وثلاثين تعريفا»[٧]، مع اتفاق الجميع على وجوده - باستثناء الباحث الإنجليزى "جراى" - وأن دراسة هذا العلم ينبغى أن تقع فى منطقة وسط، أو تتم فى المنطقة المشتركة بين علمى اللغة والأدب.

(٦) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: د. على عبد الواحد وافى، القاهرة ١٩٦٠، ص ١٢٩.

(٧) د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ٧٣.

www.jadidpdf.com

ولما كان "شارل بالى" من الرواد المؤسسين لعلم الأسلوب فإننا نبدأ أولاً بتعريف الأسلوب عنده حيث يتمثل فى مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيًا على المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب لديه هى البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التى تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، فاللغة بالنسبة له هى مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة للفكر، وبوسع المتحدث أن يكشف عن أفكاره بشكل عقلى موضوعى يتوافق مع الواقع بأكبر قدر ممكن إلا أنه كثيراً ما يختار إضافة عناصر تأثيرية تعكس جزئيًا ذاته من ناحية والقوى الاجتماعية المرتبط بها من ناحية ثانية، وعلم الأسلوب يدرس هذه العناصر التعبيرية للغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التأثيرى أى التعبير عن الحساسية من خلال اللغة وفاعلية اللغة على هذه الحساسية[٨].

ومجمل القول أن الأسلوب عند "بالى" يتمثل فى مجموعة "من العناصر الجمالية فى اللغة يكون باستطاعتها إحداث تأثير نفسى عاطفى على المتلقى"[٩].

ومما يمكن أن يُؤخذ على هذا التعريف أنه أغفل جانب المبدع، وجوهر الأسلوب عند "بالى" يتمثل فى "إنزال القيمة التأثيرية منزلة خاصة فى سياق التعبير، أما علم الأسلوب فيتوجه إلى الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من ناحية جمالية نفسية عاطفية".

ولعل من أقرب التصورات حول تعريف الأسلوب ما قدمه "جيراو" - تلميذ "بالى" - فى محاولته لعرض تصور متكامل للجوانب المختلفة لظاهرة الأسلوب إذ يرى أن "الأسلوب هو مظهر القول الذى ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التى تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب"،

---

(٨) د. صلاح فضل: علم الأسلوب ص ٧٥.

(٩) سمير أبو حمدان: الإبلاغية فى البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت باريس، ط١، ١٩٩١م، ص٣٥.

www.jadidpdf.com

وكما نرى فهو تعريف موسع يشمل التعبير ومظاهره، والشخص المتكلم أو الكاتب وطبيعته ومقاصده، لكنه في الوقت نفسه يغفل المتلقي ودوره في تحديد المظاهر المؤثرة عليه.

ومرجع الاختلاف بين الباحثين والنقاد في تحديد مفهوم للأسلوب ارتباط الأسلوب بنظرية الإبلاغ أو الإخبار "حيث لابد لأي عملية تخاطب من مخاطِب ومخاطَب وخطاب (مرسل ومستقبل ورسالة)[١٠]؛ ومن ثم فالأسلوب لا يمكن دراسته أو بحثه دون أن يرتبط بعناصر الاتصال: المؤلف والقارئ والنص[١١].

ولذا تعددت المفاهيم، لأن كل مفهوم يأخذ في اعتباره عنصراً واحداً من عناصر الاتصال، لكننا إذا ما أردنا تعريفًا دقيقًا للأسلوب شاملاً لعناصر عملية الاتصال الثلاثة فإن الأسلوب يعني "جملة الصيغ اللغوية التي تعمل عملها في إثراء القول وتكثيف الخطاب، وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم، وكشف عن سرائره، وبيان لتأثيره على السامع"[١٢].

لقد برزت في ميدان الأسلوبية مصطلحات جديدة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمفهوم الأسلوب، وآليات تحليله مثل مصطلح "الانزياح" أو "العدول"،

(١٠) د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣. ١٩٨٢م، تونس، ص ٦٠، وانظر: حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر، تونس: مجلة تصدرها الجامعة التونسية، المطبعة الرسيمة للجمهورية التونسية، ١٩٧٣م، ص ٢٧٨، ٢٧٩.

(١١) علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، برند شبلنر، ترجمه وقدم له وعلق عليه: د. محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، من مقال بعنوان: (محاولات في الأسلوبية الهيكلية) د. عبد السلام المسدي، ص ٥١.

(١٢) د. لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان - الجيزة، ط١، ١٩٩٧م، ص ٥٧.

www.jadidpdf.com

ومصطلح "الاختيار" أو "الاستبدال"، ومصطلح التركيب، وثمة مصطلحات أخرى كثيرة ليس يسعنا المقام لبسطها، لكن ينبغي علينا التعرض لمفهوم الانزياح (العدول)، والاختيار، والتركيب لأن هذه المصطلحات أساس التحليل الأسلوبي.

ورد مصطلح "الانزياح" كثيراً في الدراسات القديمة والحديثة واتخذ أكثر من تسمية منها الانحراف والعدول والإبداع والتغيير والخروج... إلخ، وهو يُعدُّ مؤشراً على أدبيّة النص وشهرته لأن الخروج عن النسيج اللغوي العادي في أي مستوى من مستوياته (الصوتي، التركيبي، الأسلوبي، البلاغي) يمثل بحد ذاته حدثًا أسلوبيًا.

والانزياح هو الركن الذي بنى عليه "جان كوهن" كتابه (بنية اللغة الشعرية) إذ عد الانزياح مبدأ الشعرية، والانزياح لا يكون شعريًا إلا إذا كان محكومًا بقانون يجعله مختلفًا عن غير المعقول، وهذا ما يتجلى في علاقة مفردة ما مع المفردات الأخرى ضمن السياق، فكلمة (السماء) لا تشكل انزياحًا إلا إذا أُسند إليها فعلٌ لم يعتد أن يسند إليها مثل (بكت) ليتشكل انزياح يسمى في البلاغة استعارة، فعلاقة (السماء) مع (بكت) يمكن دراستها ضمن مجال الدرس الأسلوبي فوظيفته أي (علم الأسلوب) تبيان الوظيفة التأثيرية والجمالية، والدلالية لهذا الانزياح.

إن من أهم صفات الأسلوب الأدبي عمومًا والشعري على وجه الخصوص أنه يتميز بنوع من العدول عما هو مألوف في اللغة، مما يكسر النسق الثابت والنظام الرتيب، وذلك عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة؛ فالأسلوبيون ينظرون إلى اللغة في مستويين:

الأول: النمط التعبيري المتعارف عليه، الذي يؤدي الوظيفة الإخبارية للكلام وهذا المستوى هو ما يطلق عليه البلاغيون "أصل الكلام".

www.jadidpdf.com

الثاني: النمط الإبداعي، الذى يقوم على تجاوز المستوى الأول، والعدول عنه إلى التعبير الفنى، وإلى هذا المستوى تتجه عناية البلاغيين والأسلوبيين[١٣].

ومن الملحوظات المبكرة فى التراث العربى حول هذا المفهوم: ما ذهب إليه بعض النقاد[١٤] من أن الجاحظ قد أشار فى (البيان والتبيين) إلى مستويى اللغة: المستوى العادى فى الاستعمال، والمستوى الفنى فى الاستعمال الخاص، ويقترن المستوى الأول بطبقة العامة وغرضه إفهام الحاجة، أما المستوى الثانى فغرضه البيان البليغ ويتميز هذا المستوى بمبدأ اختيار اللفظ وينفرد بالتجويد والتماس الألفاظ وتخيرها[١٥].

ومن المنازع الأسلوبية ما يسمى بأسلوبية الانزياح - أو أسلوبية الانحراف - ويعرف الأسلوب هنا بأنه انحراف عن نموذج آخر من القول يُنظر إليه على أنه معيار أو نمط، كما يعرّف البحث الأسلوبى بأنه علم الانحرافات.

ومما ينبّه عليه أنه "ليس كل عدول أسلوبًا إذ لابد من ارتباط العدول الأسلوبى بوظيفة يؤديها فى النص، وإلا كان لعبة أسلوبية ليست بذات أثر"[١٦].

---

(١٣) انظر: د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ضمن سلسلة «دراسات أدبية» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م، ص ١٩٨، ١٩٩، وانظر كذلك: الأسلوبية والأسلوب ص ١٠٣، ١٠٤.

(١٤) د. عبد السلام المسدى، انظر مقاله: المقاييس الأسلوبية فى النقد الأدبى من خلال (البيان والتبيين) ص ١٥٨.

(١٥) انظر: أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث، ص ٨٤، وانظر تفصيلا للانزياح (العدول) فى: (نظرية اللغة الأدبية) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، ترجمة: د. حامد أبو أحمدن سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة عريب، الفجالة، من ص ٢٧ إلى ص ٣٨، وكذلك: (الأسلوبية منهجا نقديا) من ص ٥١ إلى ص ٥٦.

(١٦) جورج مونان مفاتيح الألسنية، عربه وذيله بمعجم عربى فرنسى: الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، ١٩٨١م، ص ١٣٦، ١٣٧.

www.jadidpdf.com

أما عن مصطلح "الاختيار" فهو الركيزة والمبدأ الأساس لتحليل الأسلوب حيث يفسّر المحلل الأسلوبى الاختيار الذى قام به الأديب من بين سائر صنوف الأداء اللغوى(١٧).

"ففى تكوين أى جملة لغوية يعمد المتحدث أو الكاتب إلى اختيار عناصرها وجمعها فى نسق متصل، وهو يقوم بالعمليتين فى نفس الوقت تقريبًا، عملية اختيار العناصر، وعملية تأليفها فى منظومة لغوية، أما الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات من بين مجموعة من العناصر التى يمكن لها أن تتبادل موقعها، ومن هنا فهو يقوم على ما يسمى بالمحور الاستبدالى الذى يشير إلى علاقة العنصر الماثل فى الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما، أما نظم الكلمات المختارة فى نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقى الذى يشير إلى تجاور العناصر المختارة طبقًا لقوانين التركيب"(١٨).

فالمبدع يقوم بعملية "الاستبدال" من بين مجموعة من الألفاظ المترادفة القائمة فى الرصيد المعجمى له، يقوم بينها ما يسمى بالعلاقات الاستبدالية، وللمتكلم أن يأتى بأحد هذه الألفاظ فى نقطة معينة من نقاط سلسلة الكلام، وتقع عملية الاستبدال ضمن محور الاختيار، وقد عُرّف الأسلوب هنا بأنه اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة فى اللغة، وقد حفلت الكتب الأسلوبية بكلام مفصل حول مبحث الاختيار لأهميته(١٩).

---

(١٧) انظر: د. رجاء عيد: البحث الأسلوبى معاصرة وتراث، منشأة المعارف - الإسكندرية، مطبعة أطلس - القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١١٥.

(١٨) د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، ط٢، القاهرة ٢٠٠٢ ص ٢٦.

(١٩) انظر: محمد بن سعيد اللويمى: (فى الأسلوب والأسلوبية)، و(شعر أبى ذؤيب الهذلى دراسة بلاغية أسلوبية) رسالة ماجستير مخطوطة بقسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية جامعة الإمام محمد بن سعود بتاريخ ١٤٢٤هـ.

www.jadidpdf.com

ومفاد القول أن الاختيار يقصد به انتقاء المبدع لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، وهذا الانتقاء يجعل من الأسلوب عملاً واعيًا؛ لأن اختيار المبدع هذا اللفظ أو التركيب دون غيره إنما لأنه أقدر على حمل مراده إلى حيز الورق حسب تقدير هذا المبدع.

وللاختيار صور متعددة، فمنها ما يُختار على مستوى اللفظ أو المعجم، ومنها على مستوى التركيب (النحو) فيغدو الأسلوب بذلك استثمارًا وتوظيفًا للطاقات الكامنة في اللغة.

ومن صور الاختيار ما ينشأ من التعبيرات المجازية، وهذا يتجاوز المفردة لينظر إلى التركيب مجملاً، فمن أمثلته قول بشارة الخوري:

انشروا الهولَ وصُبُّوا ناركم كيفما شئتُم فلن تلقَوْا جبَانا

يمكن أن نجد على محور الاختيار فيما يتعلق بالتركيب (صبوا ناركم) بدائل كثيرة مثل: أطلقوا، ارموا، اقذفوا، صبوا... إلخ، لكن الشاعر آثر (صبوا) ظنًا منه أن الفعل (صب) الذي يوحي بالغزارة يمكن أن يؤدي المراد أكثر مما تؤديه بقية الأفعال المنتظرة على جدول الاختيار.

كما ينطلق البحث الأسلوبي أيضًا من مقولة "التركيب" الذي يقوم بنظم الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي متوسلاً في ذلك بعمليتي الحضور والغياب، الحضور للكلمات المختارة، والغياب للكلمات الأخرى المصفوفة في جدول الاختيار، والدخول في علاقة جدلية أو استبدالية، فالكلمات الأخرى تتوزّع غيابيًا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي.

إنّ صورة الغياب هذه تعطي للأفعال معانٍ إضافيةً لأنها بالنص دائمًا حافةٌ، كما تعطيها أيضًا قيمة الشهادة على أسلوبية الجملة.

www.jadidpdf.com

فالتحليل هو دراسة الانسجام الحاصل بين المفردات، والأثر الجمالى والفنى الذى يتركه فى ذهن المتلقّى، وعلى هذا يكون الأسلوبُ عند (جاكبسون) تطابقًا لجدول الاختيار على جدول التأليف أو التركيب.

إن الدرس الأسلوبى لا يقف عند توصيف بنية التركيب فى الخطاب الأدبى بل يستقصى من خلال ما يتفرع عنها من أشكال تعبيرية كالتقديم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتنكير... إلخ، فكل شكلٍ من هذه الأشكال هو خاصية أسلوبية ذات دلالة خاصة بتركيبها ضمن النسق اللغوى.

نشأة الأسلوبية وتاريخها:

يعد "شارل بالى" (١٨٦٥م - ١٩٤٧م) مؤسس علم الأسلوب بحق، فقد نشر كتابه الأول عام ١٩٠٢م بعنوان (بحث فى علم الأسلوب الفرنسى)، ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة نظرية وتطبيقية أسس بها علم أسلوب التعبير الذى يعرفه بأنه "العلم الذى يدرس وقائع التعبير اللغوى من ناحية محتواها العاطفى أى التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".

من هنا، ومن هذا المنطلق ارتبط مصطلح (الأسلوبية التعبيرية)، وكذلك مصطلح (الأسلوبية الوصفية) بعالم اللغة السويسرى "شارل بالى" تلميذ "فرديناند دى سوسير"، وخليفته فى كرسى الدراسات اللغوية بجامعة جنيف، والذى تقوم نظريته على دراسة ما أسماه بالمحتوى العاطفى للغة، وهى تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة فى الكلام، وهو يختلف منذ البدء مع البلاغيين القدماء فى أنه لا يقف بدراساته عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها، ولكنه يمتد إلى اللغة فى حقولها التعبيرية اللامتناهية، وهو يقف على نحو خاص أمام اللغة المنطوقة، ليلاحظ العلاقة التى يمكن قيامها بين المحتوى العاطفى والصيغة التى

www.jadidpdf.com

يصب فيها، فإذا كان موقف الشفقة يستثير عبارة مثل: "يا للمسكين!" فإن هناك علاقة أسلوبية يمكن أن تقوم من خلال التحليل بين الشفقة والتعجب والإيجاز ويمكن اكتشاف المحتوى العاطفي للتصغير من خلال إثارته للرقة أو للضعف، كذلك يمكن تبين المحتوى العاطفي لفعل الأمر من خلال السياق والمتعلقات المحيطة به وموقعها منه؛ فهناك فرق في المحتوى العاطفي بين الصيغ التالية:

"افعل هذا! افعل لي هذا! بربك افعل هذا! أرحني وافعل هذا!" فمع أنها جميعًا عبرت عن المعنى بصيغة الأمر الموجهة إلى المخاطب المذكر، فإن المتعلقات تشف عن محتويات عاطفية مختلفة.

واهتمام "بالي" بالمحتوى العاطفي جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية، وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية، وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة في اللغة شده إلى دراسة "القوة التعبيرية في لغة الجماعة" دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وكل هذا جعل دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية، وكذلك وضعه منهجه الذي اتبعه على رأس مدرسة الأسلوبية الوصفية، من حيث طرحه حول التعبير سؤالاً محددًا هو: "كيف"، وعدم اهتمامه بأسئلة أخرى تتصل بجذور التعبير أو مصادره[٢٠].

كان "بالي" شديد الحرص على استبعاد العمل الأدبي، وعدم إدراجه ضمن علم الأسلوب، محتجًا بأن العمل الأدبي لا يهدف إلى التواصل مثل اللغة العفوية المنطوقة، ولا يهدف إلى جذب المخاطب واستثارته، كما أننا إذا تناولنا العمل الأدبي فإننا لن نكون بمنأى عن الصعوبات التي تواجهنا والتي أكدها مؤرخ الأسلوبية الكبير "هاتزفيلد" في الفصل الذي عقده عن الأسلوب المتجاوز للغة

---

(٢٠) د. أحمد درويش: الأسلوب مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول مجلد ٥ عدد أول ١٩٨٤ ص ٦٥.

www.jadidpdf.com

"فيجعله يشمل البنية والتنظيم، وتحديد الخواص والترتيب والقطع والجنس الأدبى والبواعث والكتابة والإبداع الأدبى وأسلوبه والإنسان والأسلوب ومجال النثر ومجال القص ومجال الشعر، والرسالة الشعرية والشكل الجمالى والأصالة والتقليد والتطور والثورة والأبنية الرمزية والتنويعات والذوق والتفسير إلى غير ذلك من عشرات الموضوعات المتعددة المختلطة مما يدل على أن دراسة التعبير الكلى الشامل كفرع مستقل فى علم الأسلوب تعد أمرًا بالغ الصعوبة وشديد التشتت فى الوقت الراهن إذ لا تكاد تتجاوز فى حقيقة الأمر وسائل التعبير اللغوية حتى تقفز إلى مستويات الأبنية الأدبية المعقدة ومشاكلها المتشابكة مما يؤدى إلى خلط القضايا، ويجعل علم الأسلوب عند هذا المستوى يفقد الالتزام بموضوعه المحدد والقدرة على استخدام مناهجه الخاصة فى التحليل والدرس المنظم المتدرج.

"ثم يأتى "كريسو" ليتخذ موقفًا عكسيًا تمامًا من أستاذه فيرى أن العمل الأدبى هو مجال علم الأسلوب الممتاز إذ إن اختياره للعناصر الأسلوبية يتم بدقة إرادية واعية وينقد مبررات عزل الأدب عن علم الأسلوب، فالعمل الأدبى هو شكل من أشكال التواصل أيضًا والعناصر الجمالية فيه مردها إلى رغبة المؤلف فى جذب القارئ وإمتاعه والأدب يتيح لعلم الأسلوب مادة ضرورية لإحصاءاته وإجراءاته التجريبية كما أن الدراسة الأسلوبية تقدم بيانات دقيقة مقنعة عن العمل الأدبى وإن كان هدفها الأخير يتجاوز دراسة أفراد معينين إذ يتمركز على تحديد القوانين العامة التى تحكم اختيار التعبير فى إطار لغة محددة والعلاقة بين التعبير والتفكير فى هذه اللغة"(٢١).

وظهرت المدرسة الألمانية المثالية فى العقد الأول من القرن العشرين، ولمع من أتباعها قطبان هما: "كارل فوسلير" (١٨٧٢ - ١٩٤٩) و"ليوسبتزر" (١٨٨٧ - ١٩٦٠)، وكان "فوسلير" شديد التأثر بفلسفة الجمال التى أطلقها "كروتشيه" فى أوائل العقد الأول من القرن العشرين، وكان يتعرض لقضايا فلسفية عامة موسعة،

(٢١) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، مرجع سابق، ص ٣٢.

www.jadidpdf.com

لكن "سبتزر" كان يعالج "مشاكل أسلوبية محددة ومتعلقة ببعض مجموعات الحقول الدلالية وتاريخ الكلمات والبحوث المنصبة على دراسة الأسلوب الفردى، وربما كان "فوسلير" أكثر عمقًا من الوجهة الفلسفية إلا أن "سبتزر" كان يتميز بعقلية لامعة ومنهج واضح ويتفق الباحثان على أنه لا يمكن الفصل بين الدراسة الأدبية واللغوية إلا أن "فوسلير" يرى أن تحليل النصوص الأدبية يتبع التأملات اللغوية العامة بينما يولى "سبتزر" عناية كبرى بدراسة الأعمال الأدبية فى بنيتها ودلالتها الخالصة بل يقصر على ذلك كل جهده خاصة فى سنواته الأخيرة.

ففى مجموعة من المقالات نشرها عام ١٩٤٨ تحت عنوان: (الألسنية والتاريخ الأدبى) يطلق "سبتزر" على منهجه فى التحليل الأسلوبى تسمية (الدائرة الفيلولوجية)، حيث يذهب إلى أن عملية (الدراسة الأسلوبية) عليها أن تبدأ من أى (تفصيل فى النص يلفت اهتمام المحلل، سواء لأنه يمثل انحرافًا عن أنماط الكتابة القائمة، أو لأنه يمتلك دلالة على العمل الأدبى ككل).

إن الخطوة الأولى فى نظر "سبتزر" (خطوة حدسية)، يربطها المحلل بانطباعه عن مجمل العمل الأدبى، أو بشعوره حياله، مما يفضى به إلى تعديل ذلك الانطباع، ثم يرجع المحلل بحركة دائرية (رحلة الذهاب والإياب) إلى تفاصيل أخرى بغية ربطها بالانطباع العام لكل عضوى، وبذلك يتوصل المحلل إلى الأصل الروحى المشترك، إلى الجذر السيكولوجى لتعدد مزايا النص اللغوية[٢٢].

ومن ثم فإن منهج "سبتزر" يمثل أهم اتجاهات التحليل الأسلوبى الذى يعتمد على التذوق الشخصى لكنه يحرص على أن يعكس المميزات التى تصل من النص إلى القارئ، ويحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس لهذا يطلق عليه اسم منهج الدائرة الفيلولوجية، ويتم تطبيقه على مراحل متعددة، فالقارئ

---

(٢٢) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م، ص ٣٧.

www.jadidpdf.com

مضطر لأن يطالع النص ويتأمله حتى يلفت نظره شيء في لغته هذا الشيء يعد خاصية يتم التوصل إليها بالحدس إذ يهدينا إلى أهميتها الأسلوبية في النص، ثم يتم اختبارها مرة أخرى بشكل منتظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى، فالدائرة إذن مكونة من ملاحظة منعزلة يهتدى إليها القارئ بفطنته تتبعها قناعة بأن هذه الظاهرة المنعزلة يكمن فيها الأسلوب وهى تمثل روح العمل الأدبى في شموليته على افتراض أن هذه الظاهرة لابد أن تدعمها ملامح أسلوبية أخرى في النص ذاته.

وبهذه الفكرة عن الملمح المنعزل الممثل لكل النص الأدبى أصبح "سبتزر" داعية للتفسير الأسلوبى المنبثق من الجزء، والمنطبق على الكل وهو تفسير يعتبر النصوص الأدبية وحدات متفردة متجانسة تحيل كل خاصة جزئية فيها إلى الكل في مجموعة... ويعترف "سبتزر" بأنه على تمرسه وتجربته كثيراً ما استعصت عليه هذه الخطوة الأولى فوقف أمام نص معين - مثل أصغر تلاميذه - دون قدرة على تفسيره وفض سره، والطريقة الوحيدة للخروج من هذا المأزق هى إعادة الاتصال بالنص بصبر وأناة حتى تبرز فجأة كلمة معينة أو بيت من الشعر، ونشعر حينئذ بأن هناك تياراً قد اتصل بيننا وبين العمل، وتدل التجربة على أنه ابتداء من هذه اللحظة تترى الملاحظات وتتجمع وتصب الخبرة السابقة بالنصوص في رسم معالم الدائرة حتى نصل إلى نوع من الهزة الداخلية التى تؤكد لنا أن الملمح الذى عثرنا عليه هو الشارح للعمل في مجموعه"(٢٣).

وخلاصة الأمر أن المدرسة الألمانية المثالية قد أضفت على الدراسات الأسلوبية ملمحًا جماليًا، وأضافت إليه فكرة الحدس الخاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات من خلال حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط، كما نادت بضرورة التعاطف مع العمل الأدبى ومع مبدعه؛ "فالعمل الأدبى كل ينبغى إعادة التقاطه من داخله وفى شموليته مما يقتضى تعاطفًا معه ومع مبدعه، ولو أردنا الحق

(٢٣) د. صلاح فضل: علم الأسلوب ص ٤٥ - ٤٩.

www.jadidpdf.com

فإن أى شرح للنص وأية دراسة فيلولوجية ينبغى أن تنطلق من نقد لجمالياته مفترضة كمال العمل الذى تدرسه وخاضعة لنوع من إرادة التعاطف معه»(٢٤).

أما عن نشأة الأسلوبية عند الإيطاليين والأسبان فقد تأخرت إلى بدايات العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين، ففى عام ١٩٣٠م نشر الباحث الإيطالى «ديفوتو» كتابه عن دراسة علم الأسلوب الإيطالى، واقترح فيه توزيعًا مختلفًا تمامًا للنقد الأسلوبى، فعلم الأسلوب عند «ديفوتو» يعنى بالاختيارات الفردية المتحققة فى مادة اللغة، ويفهم من هذه الأخيرة النمو والمؤسسات الاجتماعية الشرعية، فالنقد يعنى بالاختيارات التى تتم من وجهة النظر الجمالية فى تنظيم العمل الأدبى، وتعد هذه الرؤية بدورها تكييفًا لمصطلحات «همبولت» عن الطاقة المقابلة للقصد الأسلوبى والمادة الموازية للأسلوب المبدع، مع تحديد دقيق يميل المفهوم الأول لكيفية التولد ويجعل المفهوم الثانى متصلاً بالخواص المميزة للأسلوب، وقد فضل بعض الباحثين الإيطاليين الآخرين مثل «فوبينى» أن يجعلوا مصطلح النقد الأسلوبى قاصرًا على نقد التنويعات النصية مستبعدين عملية الإبداع لصعوبة تحليل الطاقة المولدة بمنظور علمى دقيق.

وفى عام ١٩٤٠م استطاع الباحث الأسبانى - المهاجر إلى أمريكا اللاتينية - «آمادو ألونسو» بقدراته اللغوية والنقدية معًا أن يعثر على الصيغة الملائمة التى تتوج جهود الدراسات الأسلوبية السابقة فأخذ يعتبر علم الأسلوب العلم المنوط به تحليل أشعار «بابلو نيرودا» مقارنًا وجهة نظره بالاتجاهات السابقة عليه وبمبادئ البلاغة التقليدية وفن الشعر لكنه فى شرحه لهذا النظام التعبيرى كان يهدف إلى إقامة منهج ذى مبادئ محددة ويود أن تتحول المادة التعليمية الشائعة - خاصة فى فرنسا - باسم شرح النصوص التى استكثر عليها كبار النقاد اسم الأسلوبية إلى تحليل علمى يتركز من جديد على المشاكل الأسلوبية الحقيقية، وقد عرض وجهة نظره هذه منذ عام ١٩٥٢ فى عدة مؤتمرات أقيمت بالولايات المتحدة، وهو يرى أن

---

(٢٤) المرجع السابق، ص ٥٣.

www.jadidpdf.com

الأسلوبية النقدية يمكن أن تطبق على الأعمال الأدبية المعاصرة والقديمة مما يقتضى إعادة بناء العناصر المكونة للعمل الأدبى من الداخل لا من الخارج حتى تتصاعد متعلقة بأحبال الصيغ اللغوية المتميزة لاستشراف التجربة الجمالية الأصيلة التى ولدتها"[٢٥].

ويرى "أمادو ألونسو" أن لغة الشعر الأصيل ليست فيها ذرة من الشوائب، فكل شكل إنما هو شكل لمعنى أو هو معنى مشكل، وحتى اللعب بالموسيقى والإيقاع، والجناس، والوقفات، ونظام الكلمات، كل هذا إنما هو طريقة تنظيم النشاط الخلاق فى لغة الشعر، فهو مثير للتوتر الداخلى وتعبير عنه فى نفس الوقت ولابد من اعتباره عناصر فى الهيكل الشامل قام الشاعر بتناولها وتوظيفها بلذة جمالية، ففى لغة الإبداع الشعرى ليست هناك زينة ولا إضافات كل شىء إنما هو تعبير عن الشعور، وحركة النفس منقولة إلى اللغة طبقًا لقواعد التنظيم الجمالى[٢٦].

وقد وصلت هذه المدرسة النقدية الأسلوبية إلى أوج نضجها على يد "داماسو ألونسو" فى منتصف القرن، وأصبحت دراساته فى هذا المجال التأصيل النظرى والتطبيق العملى المعتمد للاتجاه الأسبانى فى التحليل الأسلوبى وهو اتجاه لم يفقد أهميته ولم تضعف أسسه العلمية حتى الآن بل ما زال معترفًا به فى كل الدراسات العالمية، وإن نحا إلى تجديد مصطلحاته ومقولاته فى الآونة الأخيرة ويعتبر إلى حد ما توفيقًا وتطويعًا لمبادئ المدرستين الأسلوبيتين الفرنسية والألمانية.

كيفية التحليل الأسلوبى:

إذا كان علم اللغة يدرس ما يقال، فإن الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل، وعلى هذا الأساس يكون توجه الأسلوبية نحو تحليل

---

(٢٥) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، ص ٥٥، ٥٦.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٥٩.

www.jadidpdf.com

النص لاستكشاف العنصر التأثيرى للأدوات البلاغية التى يوظفها الكاتب فى نصه.

والمهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبى إنما ينصب على اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردى المتميز فى الأداء بما فيه من وعى واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادى المألوف بخلاف اللغة العادية التى تتميز بالتلقائية، والتى يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز.

أما عن كيفية التحليل الأسلوبى فإن الدكتور "محمد عبدالمطلب" يطرح ثلاث قراءات للنص الأدبى تكشف عن آلية التحليل الأسلوبى، فيقول:

"**القراءة الأولى**: القراءة الجمالية التى تتكئ على التعامل مع البنى التركيبية، وقياس مدى تخلصها من الطابع العام، والارتقاء إلى مستوى الأدبية، ويلاحظ هنا أهمية الاعتماد على الأدوات البلاغية - التى جددت نفسها - ومدى قدرتها على الكشف عن ظواهر العدول، والخروج عن المألوف، ومدى قدرتها على الرصد الكمى لظواهر التردد اللافتة جزئيًا وكليًا، ومدى قدرتها على رصد مناطق البريق والتوهج التى تشد المتلقى إليها، وتشغله بعلاقاتها المتداخلة.

ويتدخل هنا المنهج الإحصائى لضبط خطوات القراءة، لكن المهم ألا يظل الإحصاء فى إطاره الكمى، بل لابد من تحوله إلى طبيعة كيفية بمعنى ألا يكون الإحصاء عاملاً لحسابه الخاص، بل لحساب شعرية الصياغة، وذلك بالتحرك داخل حقول الدلالة من ناحية، وحقول الصياغة من ناحية أخرى، دون نظر إلى محيطها السياقى أولاً، ثم داخل السياق ثانيًا.

القراءة الثانية: القراءة التأويلية التى تبدأ عملها من منطقة المفردات المعجمية وردها إلى مرموزها المباشر أو غير المباشر، وبخاصة أن الخطاب الشعرى الحديث أصبح مثقلاً بالرموز والأساطير، ومشحونًا بالإسقاطات، مما يتيح للدوال أن تتخلص من دلالتها المعجمية، والامتلاء بدلالات جديدة تناسب التجربة الحديثة وما تتميز به من عمق وثراء.

www.jadidpdf.com

ولا يمكن أن نغفل فى هذه القراءة الدوال فى حالة تركيبها مع غيرها مما يسبقها أو يلحقها، لأن النظر إليها فى الحالة الثانية هو الذى يساعد على تحديد المستويات التأويلية للمفردات، وهذا من شأنه إن يوقفنا على ظاهر الخطاب، كما يوقفنا على باطنه.

القراءة الثالثة: نسميها القراءة الاسترجاعية، وهى التى تبدأ حركتها برصد البنى الرئيسية فى الخطاب، ثم ترتد منها - فى وعى - إلى مردودها السابق قديمًا أو حديثا، بل إنها أحيانًا تكون إرهاصًا بما يتلوها، وهنا تكون عملية التحليل أشبه بالحركة (البندولية) التى تربط بين نقطتين بينهما قدر من التواصل والمشاركة، وهو ما يتيح للخطاب الأدبى أن يستقر فى أفقه الصحيح(٢٧).

والتحليل - فى جوهره - يعنى بتحديد السمات الأسلوبية للنص أو النصوص المدروسة، وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيًا، ولها أهمية خاصة فى تشخيص الاستخدام اللغوى عند المبدع.

وتقوم غالبية الدراسات الأسلوبية على أساس خطوتين متتابعتين متكاملتين:

(الأولى): الوصف اللغوى المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية، وقد يلجأ الباحث اللغوى الأسلوبى إلى الإحصاء؟ لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية: قلة وكثرة، وهو يستعين فى ذلك بالدراسة الأدبية التى تساعده على تحديد النص المعيار الذى يقارن به نصه المدروس، ويكون النص المعيارى بمثابة الخلفية للنص المدروس، وقد يجعل الباحث من خبراته الماضية أساسًا للمقارنة.

و(**الثانية**): وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات، ويضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية فى إبداع المعنى، سواء من خلال الصيغ

---

(٢٧) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص ١٣ - ١٥.

www.jadidpdf.com

التى تصاغ فيها الخبرات والتجارب، أو من خلال التراكيب اللفظية، التى تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ فى وحدة عليا.

ومن مظاهر التحليل الأسلوبى البحث عما يسمى بـ"الكلمة المفتاح" فى النص أو مجموعة النصوص، و"الكلمة المفتاح" هى الكلمة التى تدور حولها القصيدة، أو أى عمل أدبى، وتشكل شبكة من العلاقات بين المحاور على مستوى البنية الداخلية للقصيدة؛ أى "إنها تخلق النص، وبمعنى أدق: إن النص يتخلق فى رحمها، ويتشكل فى إطارها، وهكذا فإن الكلمة المفتاح تولد القصيدة، وتجسد الرؤيا الجوهرية للواقع"(٢٨).

ومن الجدير بالذكر أن بعض الأسلوبيين وقفوا منها موقفًا متحفظًا، من بينهم "شكرى عياد" الذى يقول فى كتابه "اللغة والإبداع" ما يلى: "إن بعض الأسلوبيين يقترحون ما يسمونه: "الكلمة المفتاح"، ولكننا يجب أن نحذر من الاعتماد على إحصاء الكلمات؛ فقد تكون الكلمة المفتاح غير حاضرة على الإطلاق فى النص، وقد تكون غائبة عن النص... وقد لا تكون هناك "كلمة مفتاح" واحدة، بل أكثر من كلمة، بحيث نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نضع كلمة من عندنا..."(٢٩).

كما أن من مظاهر التحليل الأسلوبى تناول ظاهرة "التكرار"، وبيان وظيفته الشعرية، والتكرار له مظاهر عديدة، فهناك تكرار استهلال، وتكرار بيانى، وتكرار مقطعى، وتكرار هندسى، وينقسم هذا النوع إلى فرعين: تكرار دائرى، وتكرار بنيوى نسقى مشجر.

والمحلل الأسلوبى يتناول أيضًا ظاهرة التضاد والعلاقات الثنائية، ومن أشكال التضاد: التضاد بين الاسم والاسم، والتضاد بين الفعل والفعل، والتضاد التضافرى بين الاسم والفعل، والتضاد الرمزى بين الرمز والرمز.

(٢٨) د. رجاء عيد: فى القول الشعرى، ص ١٨٨.

(٢٩) د. شكرى عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربى، ط١، ص ١٣١.

www.jadidpdf.com

كما يدرس الناقد الأسلوبى التشكيلات اللغوية أو التراكيب بنوعيها البلاغية، والنحوية؛ كالتقديم والتأخير، والحذف، والزيادة، والإحلال، والاتساع، وغيرها من التراكيب.

أهمية الأسلوبية:

ازدادت أهمية الدرس الأسلوبى بعد أن تعددت مداخله، وهو فى هذا التعدد يحاول أن يتخلص من سيطرة علم اللغة عليه، حيث انتابه - فى البداية - نوع من الاتساع الشديد الذى دفعه للالتحام بعلم اللغة العام فى دراسته للغات الإنسانية على إطلاقها، ثم تحول هذا الاتساع إلى ضيق شديد عندما عمد إلى ظواهر الاجتزاء لينفرد بنص واحد أو عدة نصوص لمبدع بعينه، وبين الاتساع والضيق تأتى الممارسات الأسلوبية لتركز نشاطها على لغة بعينها لاستخلاص ملامحها الأسلوبية، أو الخلوص لأديب بعينه واستغراق إبداعه كله بالدراسة والتحليل، وإن كان الملاحظ أن تيار الاجتزاء المحدود أصبح صاحب السيادة فى مجال الأسلوبيات التطبيقية(٣٠).

وتأتى أهمية الأسلوبية من أنها قد استفادت من علم اللغة، وعلم البلاغة، وعلم النقد الأدبى، فالأسلوبية لا "تطرح نفسها بديلاً عن النقد الأدبى كما كان معروفًا فى الماضى، بل تطرح بعض التهذيب عليه، وإن غالبية مؤيدى "الأسلوبية" الأدبية مستعدون للاعتراف بأن النصوص الأدبية التى يختارونها ويخضعونها لطرائق تحليلهم الخاصة هى نصوص شائقة أو قيمة فى المقام الأول لعدد من التعليلات التى يمكن ملامستها مستقلة بذاك التحليل، فالأسلوبية تُسهم فى وصف الأبعاد اللغوية بصورة مميزة لإبراز التشويق أو القيمة.

---

(٣٠) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث، ص ١١ - ١٢.

www.jadidpdf.com

أما بالنسبة للناقد الحديث الذى يقدم قراءة مقنعة لقصيدة مهجورة منذ زمن بعيد فيمكن أن يأمل من خلال ذلك أن يجعل قراء نقده يعيدون النظر فى تقييمها، والناقد الذى يُطبق منهجًا أسلوبيًا يستطيع حقًا أن يأمل فى أن يجعل قراء نقده يرونها رؤية جديدة من خلال جعلهم ينعمون النظر فى المعالم اللغوية التى تُشكلها، ويبقى العمل الأخير "تقييم الأدب" بعد أن تقول الأسلوبية كلمتها(٣١).

وإذا كان النقد التقليدى قد افترض بالفعل وجود مظهر جوهرى فى الأدب هو إثارته للذة الجمالية أى اشتماله على قيم تولد هذه الإثارة فإنه عند الممارسة الفعلية قد أغفل هذا الجانب فى تحليله وتقييمه للأعمال الأدبية، إذ عنى بدراسة المواد المكونة للأعمال الأدبية دون أن يبحث فى وظيفتها الجمالية، أما علم الأسلوب فقد أخذ على عاتقه منذ البداية مهمة البحث عن هذه اللذة الجمالية باعتبارها المحرك الرئيسى للخلق الأدبى إذ إنها كامنة فيه كما تكمن السيمفونية فى الأسطوانة الموسيقية حتى يأتى القارئ فيوظفها أى يسمعها ويستمتع بها وتثرى روحه، وتنعم حواسه، فلا الفكر ولا الشعور ولا تكوين الواقع الدال ولا إثارة الكلمات الموحية ولا طرافة الجمل المتهادية ولا سحر النغم الصوتى، لا شىء من ذلك يكون العمل الأدبى ما لم تكن اللذة الجمالية من ورائه تثيره وتحدده، فكل هيكل فنى لا ينحل فى تحليله الأخير إلى هذه اللذة الجمالية الجوهرية يظل لغزًا لم يبح بسره بعد للنقد الأسلوبى(٣٢).

---

(٣١) هنرى جيفورد: النقد الأحدث من الحديث الأسلوبية والبنيوية، ترجمة: موسى عاصى، مقال بمجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد ١٢١ شتاء ٢٠٠٥م.

(٣٢) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، ص ٦١.

www.jadidpdf.com

أنواع الأسلوبية:

ويتحدد المنهج الأسلوبى وفق خمسة اتجاهات ذكرها الدكتور "إبراهيم خليل" فى كتابه: (فى النقد والنقد الألسنى) وهى:

(١) **الأسلوبية الصوتية**: وهى التى تهتم بالأصوات والإيقاع والعلاقة بين الصوت والمعنى.

(٢) **الأسلوبية الوظيفية**: وتهتم بدراسة العدول أو ما يسمى بالانحراف أو الانزياح، وتقوم على مبدأين:

أ - دراسة نصوص كثيرة تمثل أنواعًا أدبية مختلفة وأجناسًا متعددة وعصورًا بغية الكشف عن الآليات التى تتحكم فى تكوين الأسلوب الشعرى.

ب - الإفادة من نتائج علم النفس؛ فدراسة العمل الأدبى أسلوبيًا يتطلب التحرك بمرونة قصوى بين الأطراف والمركز الباطنى للنص، والوصول إلى تلك النتائج يتطلب إعادة قراءة النص مرارا.

(٣) **الأسلوبية التعبيرية**: وكان رائدها "بالى" الذى شق الطريق للتفريق بين أسلوبين أحدهما ينشد التأثير فى القارئ والآخر لا يعنيه إلا إيصال الأفكار بدقة.

وطور تلاميذه هذا الاتجاه عن طريق التوسع فى دراسة التعبير الأدبى، فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلا إذا أتيحت له أدوات ملائمة، وما على الأسلوبى إلا البحث عن هذه الأدوات.

(٤) **الأسلوبية الإحصائية**: تقوم على دراسة ذات طرفين، أولهما: هو التعبير بالحدث، والثانى: هو التعبير بالوصف، ويعنى بالأول الكلمات أو الجمل التى تعبر عن حدث، وبالثانى الكلمات التى تعبر عن صفة، ويتم احتساب عدد التراكيب والقيمة العددية الحاصلة تزيد أو تنقص تبعًا لزيادة أو نقص عدد الكلمات الموجودة فى هذه التراكيب، وتستخدم هذه القيمة فى الدلالة على أدبية الأسلوب والتفريق بين أسلوب كاتب وكاتب.

www.jadidpdf.com

فمثلاً كتاب "الأيام" لطه حسين تبين مثلاً أن نسبة الجمل الفعلية إلى الوصفية ٣٩٪ فى حين أن نسبة تكرار هذه الجمل فى كتاب "حياة قلم" للعقاد لا تتعدى ١٨٪، ومعنى ذلك أن كتاب الأيام أقرب إلى الأسلوب الانفعالى والحركى من كتاب العقاد الذى يميل فيه إلى الطابع الذهنى العقلانى.

(٥) **الأسلوبية النحوية**: تهتم بدراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلى فى النص وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة، ومن هذه العلاقات: استخدام الضمائر والعطف والتعميم بعد التخصيص... وهذه العلاقات يلجأ إليها الكاتب لتنظيم جمله بعضها إلى جانب بعض مما يؤدى إلى تماسكها وترابطها..

وعلى هذا فإن الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق القراءة المتعددة الوجوه، وتتحد هذه الاتجاهات بعضها مع بعض فى كيان عضوى يجذب القارئ ويستثير تساؤلاته.

* * *

www.jadidpdf.com

الأسلوبية فى النقد العربى

برزت الملامح الأولى للأسلوبية فى النقد الأدبى العربى على يد الشيخ "أمين الخولى" فى كتابه (فن القول) الذى صدر فى أوائل الخمسينيات من القرن العشرين، وقد بدا فيه مؤلفه متأثراً بالمدرسة الإيطالية.

ثم تأتى المحاولة الثانية على يد الأستاذ "أحمد الشايب" فى كتابه (الأسلوب) والذى صدر أيضًا فى أوائل الخمسينيات من القرن الماضى، وقد بدا فيه مؤلفه متأثراً بمدرسة "بالى" الفرنسية.

ويخفت ضوء الأسلوبية فى النقد العربى حتى كاد يتلاشى ليعود فى السطوع من جديد فى السبعينيات، ويشتد بريقه فى الثمانينات من القرن العشرين على يد مجموعة من النقاد العرب، لعل من أبرزهم الدكتور "محمد الهادى الطرابلسى"، والدكتور "محمد عبد المطلب"، والدكتور "صلاح فضل" والدكتور "سعد مصلوح"، والدكتور "شكرى عياد"، والدكتور "عبد السلام المسدى"، والدكتور "محمد عزام"، والدكتور "منذر عياشى، والدكتور "عدنان بن ذريل"، والدكتور "محمد حماسة عبد اللطيف"، والدكتور "فايز الداية"، ... وغيرهم ممن تناول الأسلوبية من منطلق نظرى أو من منطلق تطبيقى، ولا تزال الدراسات الأسلوبية حقلاً خصبًا لكثير من الأبحاث الأكاديمية داخل أروقة الجامعات العربية.

ولعل من أهم الكتب النظرية التى تناولت الأسلوبية بدقة كتاب (الأسلوبية والأسلوب) للدكتور "عبدالسلام المسدى" وكتاب: (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته) لمؤلفه الدكتور "صلاح فضل".

أما الكتاب الأول "الأسلوبية والأسلوب" فقد صنف فى عام (١٩٧٧) تناول فيه "عبد السلام المسدى" (تونس) تطور هذا المصطلح عند النقاد والأسلوبيين فى الغرب أمثال "تشومسكى" و"دى سوسير" و"رولان بارت" و"مايكل جاكبسون"، وقد قسم هذا الكتاب إلى ستة فصول، ختمه بكشف كامل

www.jadidpdf.com

لأهم المصطلحات الأسلوبية فى الغرب مثل: الانزياح والانحراف والمجاورة والتناظر والتضاد والتوازى والتماسك والتكثيف والازدواج وغيرها من المصطلحات.

وقد استقى المسدى مفهومه للأسلوبية من "م. آريفاى Michel Arrive" و"دولاس" و"ريفاتير"، فالأول يقول بأن الأسلوبية وصف للنص الأدبى حسب طرائق مستقاة من الألسنية، والثانى يعرف الأسلوبية بأنها منهج ألسنى، والثالث يراها علمًا يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التى بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المقبل لتغدو الأسلوبية ألسنية تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص(٣٣)، فدرس مصادرة المخاطِب والمخاطَب والخطاب والعلاقة والإجراء فى سبيل إعادة تعريف الحدث الأدبى، وتوجيه الأسلوبية لتتحدد بكونها علمًا إنسانيًا.

أما الكتاب الآخر فهو كتاب "علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته" والذى صنف فى عام (١٩٨٣)، وقد ركز فيه الدكتور "صلاح فضل" (مصر) على أهم المدارس الأسلوبية فى الغرب، وعلى أهم الإجراءات الواجب توفرها فى أثناء دراسة النص الأدبى دراسة أسلوبية إلا أن ما يؤخذ على هذا الكتاب غموض منهجه وصعوبة فهم مصطلحاته نتيجة غموض المناهج التى أخذ عنها.

ويعد كتاب الدكتور "سعد مصطلوح" (مصر) "الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية" من الكتب التى جاءت فى مرحلة مبكرة حيث صدر كتابه فى عام (١٩٨١)، وجنح به مؤلفه إلى المواءمة بين خصوميات الأسلوبية العربية، وبين اجتلاب المصطلح، واعتمد فى هذا الكتاب على المنهج الإحصائى الذى أخذ يرصد به تردد المفردات والأسماء والصفات عند بعض الشعراء، فأبعد الجوانب النفسية

---

(٣٣) عبد السلام المسدى: «الأسلوبية والأسلوب - نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب» - الدار العربية للكتاب - تونس - ليبيا ١٩٧٧ - ص ٤٤ - ٤٥.

www.jadidpdf.com

والجمالية والدلالية التى تتعلق ببنية النص الداخلية فبقيت هذه الدراسات جافة بعيدة عن الجو الشعورى والنفسى للنص الأدبى.

وجاء الدكتور "محمد عزام" (سورية) بكتابة الأكثر مقاربة منهجية "الأسلوبية منهجًا نقديًا" والصادر فى عام (١٩٨٩)، وقطع فيه بحداثة الدراسات الأسلوبية فى النقد العربى، وأنها "مستمدة من التفاعل الحضارى مع الغرب، ولكن هذا لا يعنى أنه لم تكن هناك بدائل أو مقاربات أسلوبية فى نقدنا القديم، ومن هنا يصبح منطلق هذا البحث هو مباشرة التراث والمعاصرة: مباشرة التراث من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة، ولن يمكن ذلك بغير فهم هذا التراث النقدى، واستجلاء أبعاد النظرية الأدبية التى يتضمنها، وتجاوز هذا الموقف إلى عرض مظاهر الحداثة فى هذا التراث، والتى يمكن أن تساهم فى تأكيد المعاصرة كظاهرة فاعلة لا منفعلة، ومبدعة لا مجرد متلقية مستلبة، ومباشرة المعاصرة لا من منطلق الاستيراد، بل من أفق التفاعل الحضارى الذى يمكننا من غربلة تراثنا على ضوء منهج علمى يخرجنا من دائرة الاستلاب الثقافى الماضوى أو الغربى، من أجل إبداع موقف ثقافى معاصر"(٣٤).

لقد أراد عزام من كتابه إثارة الاهتمام بهذا المنهج النقدى الجديد، فحدد مفهوم الأسلوب، وتاريخه، وعناصر الخطاب الألسنى، وتعريف الأسلوب، وبحث علاقة الأسلوبية بالبلاغة والنقد الأدبى، والاتجاهات الأسلوبية فى النقد الأدبى، التعبيرية والفردية (أسلوب الكاتب والبنيوية)، ونظر بإيجاز فى النقد الأسلوبى العربى عند القدماء، والنقد الأسلوبى العربى الحديث والمعاصر، مستفيدًا من الاتجاهات المنهجية الجديدة: منهج تحليل الوظائف الأساسية فى الحكاية، ومنهج تحليل الأشخاص - العوامل، ومنهج تحليل أشكال التعبير (الزمن - الضمائر - الأمكنة).

---

(٣٤) محمد عزام: «الأسلوبية منهجا نقديا» - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٩.

www.jadidpdf.com

ثم كانت مقاربة أعمق وأشمل لدى "عدنان بن ذريل" في كتابه "النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق» ١٩٨٩م، وقد أوضح «عدنان بن ذريل» في كتابه أن الصلات بين الأسلوبية والنقد الأدبي وثيقة وحميمية، إذ هما يتمم بعضهما بعضًا، ويستفيد بعضهما من البعض الآخر، الأسلوبية علم وتأصيل، والنقد الأدبي تطبيق وتقييم، ونقطة الانطلاق لهما في ذلك هي اللغة وحديثها، الملفوظات وملفوظيتها»[٣٥].

وهذا الكتاب جزء من مشروع "عدنان بن ذريل" الكبير في درس اللسانيات وقيمتها المعرفية والمنهجية والنقدية، كما في كتبه الأخرى أيضًا: "اللغة والأسلوب" (١٩٨٠) و"اللغة والدلالة" (١٩٨١)، و(اللغة والبلاغة) (١٩٨٣)، و(النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق) (١٩٨٩)، و(النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق) (٢٠٠٠)[٣٦].

أما أفضل دراسة أسلوبية عربية جمعت الاتجاهات النظرية والنصوص التطبيقية كتاب (خصائص الأسلوب في الشوقيات) لمؤلفه "محمد الهادي الطرابلسي" منشورات الجامعة التونسية عام (١٩٨١) حيث تناول فيه أشعار الشاعر الكبير "أحمد شوقي" تحليلاً وتطبيقًا فبدأ بالإيقاع الذي تولده نصوصه الشعرية من قوافي وجناس وطباق وتقطيع ثم تناول فن المقابلة وخصائصها كالمقابلة السياقية والتركيبية واللغوية وخلص إلى النتيجة التالية:

إن فن المقابلة في شعره من أهم المقومات الشعرية التي تغني نصوصه وقصائده على الصعيدين اللفظي والدلالي معًا، كما تناول دلالة الكلمات كالرمز والصورة الشعرية والتشبيه والتشخيص والتجريد وخلص إلى أن الصور الشعرية عند شوقي متنوعة منها البسيطة ومنها المركزة ومنها العنقودية ومنها الشبكية،

---

(٣٥) عدنان بن ذريل: «النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق» - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٩ - ص ٦.

(٣٦) انظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م، ص ٢٣٣.

www.jadidpdf.com

وهكذا جاءت دراسته شاملة وافية لهذا الجانب الأسلوبى التطبيقى وبناء على هذا تم طبع هذا الكتاب طبعة ثانية فى مصر عن المجلس الأعلى للثقافة فى عام (١٩٩٦) وهو ما يزال إلى الآن رائد الدراسات الأسلوبية على الصعيد العربى.

وفى هذا الصدد لابد أن نشير إلى بعض الجهود الأسلوبية التى قام بها كل من الباحثين والنقاد التالية أسماؤهم:

الدكتور "شكرى عياد"، والدكتور "محمد حماسة عبداللطيف" إلا أنها كانت مجرد اجتهادات أسلوبية بعضها وظف البلاغة وخلط بين المنهج الأسلوبى والمنهج البلاغى مثلل الدكتور "محمد عبد المطلب" فى كتابه: «المذهب البديعى فى شعر الحداثة»، وبعضها الآخر تناول النص الأدبى من وجهة نظر نحوية بحتة مثل الدكتور "شكرى عياد"، حيث أخذ يرصد العلاقات والروابط النحوية - على نحو ما فعل "فاينريش" فى نظريته: تجزئة النص، فبدأ يفرّع النص ويفككه تبعًا لعلاقاته وروابطه النحوية وهذا ما تبدى لنا فى كتابه: «دائرة الإبداع» وكتابه الآخر: «اللغة والإبداع»، فعلى الرغم من أهمية هاتين الدراستين إلا أنه غلب عليهما الجانب النحوى على الجانب الأسلوبى والبلاغى معا.

وأصدر فايز الداية (سورية) سلسلته النقدية "دراسات أسلوبية"، وبدأها بكتابه "جماليات الأسلوب - الصورة الفنية فى الأدب العربى" (١٩٩٠م)، ولا يخفى أن دراسته، ومثلها دراسته الثانية عن جماليات الأسلوب "دراسة تحليلية للتركيب اللغوى" (١٩٨٢م) أدخل فى البحث البلاغى واللغوى منها إلى مفهوم الأسلوب والأسلوبية بالمصطلح الحديث.

وربما كان "منذر عياشى" (سورية) الأكثر تقديراً لمكانة الأسلوبية منهجًا يعتمد على علم اللغة بمفهومه الحديث، فقد عرّب كتاب "الأسلوب والأسلوبية Le Style et Stlistique" (ظهرت ترجمته فى العربية عام ١٩٨٩)، لبيير جيرو Pierr Guiraud، وهو كتاب يعرض نظرية جديدة للأسلوبية بوصفها فنًا بلاغيًا وكتابيًا يتجه نحو إنشاء علم للأدب، وجرى وضع مفهوم الأسلوب فى منظوره

www.jadidpdf.com

التاريخى، وذلك لكى يفحص جيرو كيف يلد ببطء من إرث لا يزال فيه سجينًا، على حد تعبيره، فكانت أسلوبيته "دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدى.

وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذى يضع البلاغة فى مواجهة القواعد، والقواعد فى هذا المنظور، هى مجموعة القوانين، أى مجموعة الالتزامات التى يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات فى داخل هذا النظام، القواعد هى العلم الذى لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية، فهى ما يستطيع فعله، ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص"(٣٧).

ثم اهتدى "عياشى" بهذه المنهاجية الجديدة فى فهم الأسلوبية لدى تأليفه لكتابه "مقالات فى الأسلوبية" (١٩٩٠)، اختلافًا عما هو شائع من أن الأسلوب هو الالتزام بقواعد اللغة، والأخذ بأساليب الفحول والمحاكاة للنماذج الأدبية الرفيعة، فالأسلوب، عند عياشى، خرق لقواعد اللغة، وخروج عن المألوف فى التعبير وتحويل الكلام عن مساره النفعى الاستهلاكى إلى مسار آخر يجعل الكلام فنًا وإبداعًا، ومدار ذلك تحويل على اللغة، بالأسلوبية "مضطرة فى تحليلها، لكى تكون رسمًا دقيقًا لواقع الأسلوب، أن تنفتح أولاً على وقائع حضارية وجمالية، وأن تعلو على المجتمع والتاريخ، لأنها فى تعاملها معه إنما تتعامل مع كائن كلامى، تقول لغته مكونات المجتمع والتاريخ، أو تعيد بناءها لتتجسد فيها كائنًا إبداعيًا، يتجاوز المقول فيه حدود الآنية الاجتماعية، والظرف الوصفى، والتاريخ زمنًا فى الماضى"(٣٨).

---

(٣٧) بيير جيرو: «الأسلوب والأسلوبية» ترجمة: منذر عياشى مركز الإنماء القومى، بيروت ١٩٨٩، ص ٨.

(٣٨) منذر عياشى: «مقالات فى الأسلوبية» منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠ - ص١٢٥، وانظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م، ص ٢٣٢.

www.jadidpdf.com

المآخذ والانتقادات التى وجهت إلى الأسلوبية

المشكلة الأولى: هى تنوع المدارس الأسلوبية ومناهجها والخلط فيما بينها جميعًا دون تحديد دقيق لهذه الدراسات وتبنى المنهج والإخلاص له، فأخذ صاحب المنهج اللسانى يمتد إلى صاحب المنهج النحوى أو البنيوى وهكذا..

المشكلة الثانية: هى أن أغلب دراساتنا الأسلوبية تتبنى المنهج الإحصائى الذى يؤدى إلى عمليات حسابية غالبًا ما تكون بعيدة عن شعرية النص وفضائه النصى، فتفقد هذه الدراسات قيمتها لأنها تفتت النص دون أن تستخلص قيمته الفنية أو وظيفته الجمالية.

المشكلة الثالثة: هى افتقار هذه الدراسات إلى التطبيق الأسلوبى المنهجى الدقيق، وقلما نجد دراسة أسلوبية تامة فى التوليف بين الجانب النظرى والجانب التطبيقى فى دراساتنا فى الوطن العربى.

المشكلة الرابعة: هى تركيز نقادنا على ظواهر أسلوبية معدة مسبقًا عند الشعراء، من هذه الظواهر: التناص والتضاد والتوازى والازدواج والأسطورة وغيرها من الظواهر الأسلوبية الأخرى، حتى ولو لم تكن هذه الظواهر متوفرة فعلاً عند هؤلاء الشعراء، مما يؤدى إلى غربة هذه الدراسات وعدم مصداقيتها بالنسبة للمتلقى (القارئ والناقد).

إن مثل هذه المشكلات لن نتغلّب عليها إلا بإخلاصنا لمناهجنا وسعينا الدؤوب إلى توظيف التراث بما يتواءم وواقع حياتنا وموروثنا الثقافى وواقع الحضارة وثورتها العلمية، حتى نرتقى نقديًا وأسلوبيًا على الصعيد العربى وربما العالمى على المدى الطويل.

www.jadidpdf.com

نموذج للنقد الأسلوبى[٣٩]

(أزهار القلب) ديوان جديد للشاعر فؤاد كحل، صدر مؤخراً عن وزارة الثقافة والإرشاد بدمشق، ١٩٨٩، ويضم مقطوعات شعرية تزيد على المئة؛ وهى خواطر فى الحب والحياة، سلسلها الشاعر دون عناوين، ودون أرقام؛ وسبق له أن جمع مثلها فى مجموعات شعرية سابقة؛ بعضها ذات عناوين وأرقام، وبعضها دون عناوين ودون أرقام؛ (المقطوعة) الواحدة منها هى فى الغالب من أربعة، أو ستة أشطر، وقليلة هى المقطوعات الطويلة بينها...

الحس الواقعى:

الحس الواقعى هو الخصيصة الأساسية للديوان؛ إن الشاعر فؤاد كحل هنا مع الواقع، مع الحياة؛ بل إنه فى العديد من المقطوعات يتلمس الحقيقة، ويكشف عن الجذور؛ ومعظم مقطوعاته تمزج حديث (الحسى) بحديث (المعنوى)، وتتغنى بجمال الجسد، كما تتغنى بجمال الروح...

ورغم أن وصف (الجسد) ظل شعر الشعر فى الديوان، إذ ترد الكلمة فيه فى أكثر من اثنين وعشرين (٢٢) موضعًا، فإن كثيراً من أوصاف الجسد مقرون بوصف الروح؛ إذ ترد كلمة (الروح) فى الديوان، فى أربعة عشر (١٤) موضعًا فيه، وتدل على صدق المعاناة وصدق الاستكشاف...

ومن هنا ظهور (التشبيه)، وتركيبه اللغوى (ا هى مثل ب)؛ إذ أن (التشبيه) من أكثر الصور الفنية صلة بالوقائع، خاصة أن طرفية فى استعمالات الديوان من الواقع، من الحياة، نحو: كنسر عظيم/ سنصعد إلى الأعلى/ كوردة يابسة/ سننزل إلى الأسفل -، ص٥٠؛ كن غامضًا كخنجر/ كن غامضًا كوردة/ كن

---

(٣٩) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١٦٧ - ١٧١.

www.jadidpdf.com

غامضًا كحالة عشق،/ لكن إياك أن تكون واضحًا كجريمه... ص٦٠؛ انظر أيضًا ص١٤ - ٢٢ - ٢٧ - ٣٦ - ٦٩ - ٨٩.

وإن (الشفوية) الصريحة التى نصادفها هنا وهناك فى الديوان، تعود إلى هذا الحس الواقعى أيضًا؛ ومن أبرز الأمثلة على هذه الشفوية، أى اصطناع الأساليب العامية فى الخطاب اللغوى الأدبى، ما يلى:

- أرتجف من البرد -، ص٩؛ يعلقنى الحب على مشجب - ص١٠؛ - أدعوك إلى فنجان قهوة -، ص١٥؛ - أغلقت الألبوم -، ص٢٨؛ - والآن أكاد أجن -، ص٤٥؛ - تكفينا معًا/ كسرة الخبز وحبات الزيتون -، ص٥٥؛ تعالوا نكسر بطوننا/ أمام عريشة الناطور -، ص٦٤؛ - شفاهى عطشى تقف فى الدور -، ص٦٨، وغيرها...

المدلول الحسى والمعنوى للمفردات:

وعنوان الديوان (أزهار القلب)، استعارة إضافة تقصد أن مقطوعاته حصيلة التجربة الصميمية للحياة، وأيضًا للوجود عامة؛ فالمضاف، والمضاف إليه فيه مفردتان (حسيتان) استعملهما الشاعر مجازًا، مدلول معنوى، يقصد التفتح الشعرى كمجتلى للفؤاد؛ والاستعمال فى ذلك مفهوم، والاستعارة واضحة ومعبرة؛ إذ أن الشبهية مثلاً بين المستعار، والمستعار له فيها قريبة من الإفهام...

و(كلمة) - قلب - ذات تراث دلالى قديم، يرجع إلى أفلاطون، ونجده اليوم عند الوجوديين؛ حيث هو يُستعمل بمدلول معنوى؛ وتقصد (الجانب الشعورى)، الذى يشتهى، ويغضب فى الإنسان... وهو المدلول المعنوى الذى لا يزال قائمًا، ونصادفه فى التراث العربى؛ حيث (كلمة) - قلب - تقصد (الفؤاد)؛ راجع مختار الصحاح: - القلب، الفؤاد، وقد يعبر به عن العقل، قال القرآن فى قوله تعالى (لمن كان له قلب)، أى عقل -، ص٧٢....

www.jadidpdf.com

وقد وردت كلمة (قلب) فى الديوان، فى أكثر من ثلاثين (٣٠) موضعًا؛ أربعة استعمالات منها تفيد (المدلول الحسى) للكلمة، أى (العضو) الذى فى الجسم يضخ الدم.

وبه ينتظم نبض الحياة فى الشرايين؛ أبرزها قول الشاعر: - إننى أتحسسك بلهفة/ إنى أسمع دقات قلبك -، ص٣٧؛ ثم: - لماذا يسرع هذا الوقت بنا/ إن قلبى ينبض جيدًا -، ص٣٨...

أما استعمال المفردات التى من (الحقل الدلالى) لكلمة قلب بمدلولها الحسى، مثل دم، وشريان، ونبض وغيرها، فقد جاء مقننًا جدًا؛ مثل ذلك أن كلمة (دم) وردت فى موضعين، ص٧٧ و٨١؛ ثم كلمة (شريان) وردت فى أربعة مواضع، ص٤٣، ٦٥، ٦٦، ٩٤، ثم كلمة (نبض) وردت فى ستة مواضع، ص٦٣، ٦٦، ٧٣، ٨٤، ٩٤ ... وأبرزها: - ليكن قلبك قلمك/ أليس النبض/ قوتك العظمى -، ص٨٤؛ أو - نبض طفولتك/ تابع طيرانه/، فى شرايين فتيان القرية -، ص٩٤...

مع المعدولية:

وأما الاستعمالات، الأخرى لكلمة (قلب) فى الديوان، فإنها تفيد المدلول المعنوى المتوارث، أى (الفؤاد) وما يتعلق بمعدوليتها، فى الاستعمال؛ ويقول المعلم (جريماس) إن النص الأدبى، كالرواية، أو الديوان يحوى عادة على (مخططى معدولية)، ايزوتوبى: المخطط الألسنى التواضعى، والمخطط الأسلوبى الخيالى أو قد يفترقان، حتى يكتشفهما الدارس؛ بكشفه عن (المقصود) من استعمال الكلمة فى النص، ويكون ذلك، فى الأساس، بمقارنة الاستعمالات بعضها ببعض فى الديوان ككل...

وبالفعل، كنت أوضحت فى دراسات سابقة كيف أن الشاعر (فايز خضور) مثلاً فى استعمالاته لكلمة (قتل) يخرج من مخططها الألسنى التواضعى، إلى مخطط أسلوبى، سريالى، يقصد استعمال الكلمة فيه: - لحظة انبعاث، أو نهوض

www.jadidpdf.com

أو تجدد -؛ ومثلها استعمالات الشاعر (محمد عمران)، لكلمة (قصب)، والتى يقصد منها فى ذلك: - الغناء -، وغيرها... إلا أن واقعية الشاعر (فؤاد كحل) الحياتية تحاشت الإغراب فى استعمالات كلمة (قلب)، فظلت فى حدود التواضع الألسنى، ولم تتعدّاه إلى سريالية، أو فانتازية أو سواهما...

ومن أبرز الأمثلة على استعمالات كلمة (قلب)، ومعدوليتها فى الديوان قول الشاعر: - خذ عينيك إلى الأفق/ خذ قلبك إلى الحبيبة/ خذ فمك إلى نافذة الله/ ولكن/ دع لى صورتك فى القلب -، ص٤٠، أى ليكن فؤادك مجتلى حقيقتك...

- كل شىء جهزته لاستنقبالك/ الوردة والكتب/ غرفة القلب، / والكلمات/ والوسائد أيضًا -، ص٣٥، أى جهزت صميم نفسى لاستقبالك...
- هل رأيت الأم/ ترقص فى عرس ابنتها/ ليس بعد/ إذن، لم تحسّ بفرح القلب أبدًا -، ص٤٣، أى لم تحس بالفرح الصميمى للفؤاد...

المعانى ولونيات الدلالة:

وبناءً على ذلك، أفادت كلمة (قلب) فى العديد من المقطوعات (الوجدان الذاتى)، كما فى قوله: - ألا يحق لهذا القلب/ أن يبوح بوردته/ بعد هذا الصمت المرهق/ لسنوات طويلة -، أى أن للوجدان الذاتى حقه فى التعبير عن نفسه، والبوح...

- افصل الهاتف/ اغلق الباب/ أقفل نوافذ الجسد/ ثم بعد قلبك/ اجلس هادئًا مع قلبك - أى اجلس هادئًا مع وجدانك الذاتى...

يضاف إلى ذلك، وفى نفس الاتجاه، إن من اللونيات التى ظهرت فى الديوان على استعمالات كلمة (قلب) إن بعضها يفيد (الشعورية) عامة، نحو: - خفف قسوتك/ لم يعد يحتمل هذا القلب/ الوردة حين تذوى/ حتى النسيم/ يخفف من تنسيمه -، ص ١٤، القلب هنا يقصد الشعورية...

www.jadidpdf.com

- انزعوا ثيابى/ انزعوا جلدى/ ، انزعى عظامى/ لكن اتركوا لى هذا القلب -، ص٨٨، القلب هنا أيضًا يفيد الشعورية وهكذا . . .

ناهيك أن المجازية التى ظهرت على بعض هذه الاستعمالات، وخاصة التى للمدلول المعنوى للقلب، مجازية مفهومة، وواضحة فى معظمها، ولا غرابة فيها، أو شططًا . . .

الصور المتوازية:

وقد غلب استعمال (الصور المتوازية)، فى الديوان على أية صورة أخرى؛ إذ أن ما يزيد على ستين (٦٠) مقطوعة فيه، أى أكثر من ثلثى الديوان، هى: - صور متوازية - . . . و(التوازى) براثيليسم تناظر بين جمل القول، يقوم على استعادة مخطط، شيما، اسنادى واحد، اسمى أو فعلى، أى استعادة تركيب نحوى، فى جملتين متتاليتين، أو أكثر. . . الأمر الذى يسمح بالتجنيس بين مفردات هذه الجمل، كما يسمح أيضًا بالمطابقة بين المعانى فيها، كما يفجر طاقات اللغة، وشعريتها؛ نحو: - كن حادًا كسيف فى تلك المساحة/ كن شفافًا كجناح وردة فى هذه المساحة -، ص١١؛ حيث يتكرر مخطط إسنادى فعلى (كن)، فى جملتين متتاليتين؛ وحيث على الخصوص يظهر (التجنيس)، فى: كن، فى المساحة؛ كما تظهر (المطابقة) فى: حادًا كسيف، شفافًا كوردة؛ والتكرار هنا أساسى. . . - القوة أن تكون أمام الحبيبة رقيقًا كوردة/ القوة أن تكون أمام العدو عنيدًا كخنجر -، نفس الصفحة، حيث يتكرر مخطط إسنادى واحد (القوة هى كذا)، وحيث يظهر التجنيس فى (القوة أن تكون أمام)، كما ظهرت المطابقة فى رقيقًا وعنيدًا، حبيبة وعدو، وردة وخنجر)؛ والتكرار هنا أساسى. . .

وإلى جانب هذا التوازى البسيط، يتوسع الشاعر فيشكل من عدة مخططات إسنادية يكررها نسقية، نحو: - أنت تأتى وحيدًا/ إلى هذا العالم/ كم أنت ممتلئ بالناس/ أنت لا تأتى وحيدًا/ إلى هذا العالم/ كم أنت وحيد -، ص٥٥. فى

www.jadidpdf.com

هذا المثل تتكرر نسقية من مخططين إسناديين اسميين: (أنت كذا، أنت لست كذا)، فيظهر التجنيس على الأنساق المذكورة المكررة: (أنت تأتى وحيدًا، إلى هذا العالم، كم أنت...)، كما تظهر المطابقة فى: (تأتى ولا تأتى، يمتلئ بالناس ووحيدًا)؛ والأمثلة على ذلك عديدة، انظر مثلاً ص٤٢ - و٧٦ وغيرها...

التنوع فى الصور المتوازية:

ومن الأمثلة على تكرار نسقية من عدة أنساق إسنادية قوله: - كم أنت وحش/ خذ أنيابك وارحل بعيدًا/ سأقفل على هذا القلب/ كم أنت عظيم/ هات طيورك/ ولنحلق سويًا/ سأفتح هذه النافذة -، ص٤٥...

حيث نسقية من أربعة مخططات تتكرر، أحدها إسناد اسمى (أنت كذا)، وثلاثة إسنادات فعلية (خذ... ارحل... سأفعل)، فيتشكل منها التجنيس (كم أنت)، ثم المطابقة (خذ... هات... الاقتراب... والبعد... التلاقى... والمرافقة... سأقفل... سأفتح)، وهكذا دواليك...

ومن الصور المتوازية فى الديوان هذا (التضعيف) الذى يشكل (تدرجًا تامًا: - التفاحة كخدا الحبيبة/ خدا الحبيبة كجمرة/ الجمرة كوردة/ الوردة كقلبى/ لكن قلبى/ ماذا يشبه -، ص٤٢.

حيث مخطط إسنادى اسمى من مبتدأ وخبر، يتكرر فى عدة أشطر متتالية، مع (تضعيف) آخر كل شطر: (خدا الحبيبة، الجمرة، الوردة، قلبى) كما يشكل تدرجًا تامًا...

ومنها أيضًا هذا (التدرج المرصع): - فى شتائى تَعَالَ ربيعًا/ فى ربيعى تعال صيفًا/ فى صيفى تعال خريفًا/ لكن حذار/ أن تأتى فى غير موعدك -، ص٤٨.

حيث تكرار مخطط إسنادى فعلى.. (تعال كذا) مع دخول (فى) على كلمة التضعيف فى آخر الشطر، فتضعف: (فى ربيعى، فى صيفى)، فيبدل إعرابها، مما يشكل (ترصيعًا)؛ والتدرج بالتالى تدرج مرصع...

www.jadidpdf.com

وعلى هذه الشاكلة، يكون اصطناع (الصور المتوازية) المختلفة، وما تعكسه من جناسات، وطباقات، وتصالب الكلام، والتضعيف، والتدرج والتى يتغنى الشاعر (فؤاد كحل) بها، قد أظهر الدور الفنى الذى للتحسين اللفظى، والمعنوى فى ابتعاث شعرية اللغة والتى ستصبح المجتلى الفعلى لفنية الشاعر، وشاعريته.

* * *

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الثالث

السيميولوجية

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الثالث

السيميولوجية

من اللافت للنظر أن المنهج السيميولوجى من مناهج ما بعد البنيوية مع أنه نشأ مع البنيوية وفى أحضانها، ولعل القضية التى تواجهنا عند الحديث على هذا المنهج هى قضية المصطلح، فتارة يسمى بالمنهج السيميولوجى، وتارة بالمنهج السيميوطيقى، وتارة أخرى بالمنهج السيميائى، وهذا المصطلح الأخير مصطلح عربى.

ولعل تعدد الروافد الثقافية المختلفة كان السبب الرئيسى فى تعدد المصطلح، فمن نقل عن "دى سوسير" أو مدرسة جنيف آثر مصطلح (السيميولوجيا)، ومن نقل عن الثقافة الأنجلو سكسونية آثر مصطلح (السيميوطيقا)، غير أن بعض النقاد العرب آثر أن يبحث فى تراث لغتنا العربية عن كلمة مناظرة للمصطلح الغربى أو تؤدى بشكل تقريبى الدلالة اللغوية المطلوبة فى العلم الحديث فاختار (السيمياء)، واشتق منها (السيميائية) ومن الملاحظ أن المصطلح الأخير قد شاع استخدامه بين نقاد بلاد المغرب العربى.

تعريف المنهج السيميولوجى (Semiologie):

المنهج السيميولوجى، أو السيميائى، أو السيميوطيقى: هو المنهج الذى يهتم بدراسة حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية فى النص دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول، وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوى سوى فى أنه يهتم بالإشارات غير اللغوية التى تحيل على ما هو خارج النص بما فى ذلك الدال والمدلول والمرجع.

ومن هنا فالسيميائية أو السيميولوجية تولى أهمية لدراسة الرموز والإشارات وأنظمتها حتى ما كان منها خارج اللغة التى تشكل الحيز الداخلى للخطاب، أو

www.jadidpdf.com

بمعنى آخر فإن التحليل السيميائى ينطلق من حيث ينتهى التحليل اللغوى؛ ولذلك عدوا السيمياء جزءًا من اللسانيات على خلاف "دى سوسير" (١٩١٣م - ١٩٥٧م) (De Saussure)، فوجدت الدراسة مصداقيتها فى النقد الأدبى ابتداء من مقولة "رولان بارت" (R/Barthes-): "يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية؛ لأن اللسانيات ليست جزءًا من علم العلامات، بل السيميائية وهى التى تشكل فرعًا من اللسانيات"؛ وبذلك جعلوا التحليل البنيوى منطلقًا للتحليل السيميائى[١].

والعلامة التى يهتم هذا المنهج بدراستها قد توجد "فى شكل وحدة لغوية مفردة هى الكلمة، وقد توجد داخل نسق كلى مصغر هو الجملة، وقد توجد على شكل نص أو نسق أكبر ينظم عددًا من الوحدات الصغرى داخل عدد من الأنساق الصغرى، وهو "النص" Text أو العمل Work كما يحلو لبعض البنيويين تسميته، لكن العلامة قد لا تكون فى شكل لغة فقط، فقد تكون صوتًا موسيقيًا (أو لحنًا كاملاً يعادل النص اللغوى)، وقد تكون لونًا أو مجموعة من الألوان فى شكل لوحة، وقد تكون أى وحدة أخرى تستخدم لتوصيل دلالة"[٢].

ولم يظهر الاتجاه السيميائى بوصفه منهجًا نقديًا إلا مع الستينات من القرن العشرين؛ وذلك بعدما أخذت البنيوية فى الانحسار نتيجة انغلاقها على النص، وإلغائها لكل الملابسات والسياقات المتصلة بفضائه الخارجى.

وقد ساعد على بروزه عدة عوامل كان أهمها ظهور جماعة "كما هو" (Tel.. quel) التى تأسست فى باريس سنة ١٩٦٠م على يد الباحث "فليب

---

(١) انظر: د. حلام الجيلالى: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤٠٤ السنة الرابعة كانون الأول ٢٠٠٤م، دمشق - سوريا، ص ٢٨ - ٣٠.

(٢) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٣٢ إبريل ١٩٩٨م، ص ٢٦٥.

www.jadidpdf.com

سولرز" (F/Sollers)، وتمثلت فى منطلقها الاتجاه الماركسى ثم انتهت إلى التصوف والتفكير الدينى.

كما تبلورت مع ظهور "الجمعية الأدبية للسيمياء" سنة ١٩٦٩م، حين أصدرت مجلتها الدورية "سيمياء" بباريس، واستقطبت نخبة من الباحثين أمثال "جوليا كريستيفا" (J/Kristeva) من فرنسا، و"أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) من إيطاليا، و"يورى ليتمان" (Y.Lotman) من روسيا، و"سيبوك" (Sybock) من أمريكا وغيرهم.

ومن الجدير بالذكر أن استثمار التوجه السيميولوجى فى تفسير مكونات النص ليس بجديد؛ إذ تنبه قدماء اليونان والعرب إلى أهمية الإشارة أو العلامة اللغوية وغير اللغوية فى أنظمة التواصل، فهذا "أرسطو" يعرف العلامة بقوله: "إن الأصوات التى يخرجها الإنسان رموز لحالة نفسية، والألفاظ المكتوبة هى رموز للألفاظ التى ينتجها الصوت، وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين فكذلك الألفاظ ليست واحدة هى الأخرى، ولكن حالات النفس التى تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع، كما تكون الأشياء التى تمثلها هذه الحالات أيضًا متطابقة"(٣).

من هذا التعريف يمكننا القول أن اللغة المنطوقة والمكتوبة - عند أرسطو - نسق من العلامات ترمز أو تدل على الحالات النفسية التى هى الأخرى علامات لأشياء موجودة بالقطع خارج العقل، كما نستخلص من هذا التعريف الأرسطى للعلامة أن ثمة تطابقًا مبدئيًا بين العلامة وما ترمز إليه، وأن "اللغة بكل ما لها من أهمية وخطر فى الحياة الاجتماعية هى مجموعة من علامات ورموز تختلف باختلاف الأمم؛ فلكل أمة مجموعتها الرمزية، وبغيرها يستحيل التفاهم، وتستحيل الصلة بين الأفراد.

(٣) أمينة رشيد: السيميوطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر فى سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، ص ٤٩.

www.jadidpdf.com

والأمر سهل عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الأشياء الخارجية؛ لأن الكلمة والشيء كليهما يكونان من قبيل الكائنات المادية، وغاية ما فى الأمر أنك ترانا نرمز بكائن مادى إلى كائن مادى آخر، لكن الأمر لا يكون بهذه السهولة كلها عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الحالات الشعورية الداخلية، فعندئذ تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة فى طبيعته إلى ما هو مادى بطبيعته؛ إذ تحول حالات الفرح والحزن، والارتياح والغضب، والحب والكراهية - وهى حالات نفسية - إلى كلمات تنطق وتكتب، والنطق هواء، والكتابة مداد، وكلاهما مادى، لكننا نضطر إلى ذلك اضطرارًا؛ إذ لا وسيلة لإطلاع سواك على حالاتك الداخلية إلا إذا عرضتها أمام عينيه، أو على مسمع من أذنيه»[٤].

هكذا نظر القدماء إلى العلامة ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل إنهم اعتبروا الإشارة ذات وظيفة أساسية فى قراءة النص وتأويل دلالاته المسكوت عنها، بل عدوها ثانى أنواع البيان من حيث تلقى المعانى الخفية وشريكًا للفظ، يقول الجاحظ: «والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هى له والترجمان هى عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ وتغنى عن الخط»[٥].

لقد وسع الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره، وقد حصرها فى خمسة أشياء: اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التى تسمى نصبة، والنصبة هى الحال الدالة التى تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات، وبين هذه الخمسة تباين يميزها عن بعضها، وإن اشتركت فى أمر جماعى هو الكشف عن أعيان المعانى فى الجملة، ثم عن حقائقها فى التفسير، وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصها وعامها، وعن طبقاتها فى السار والضار، وعما يكون منها لغوًا بهرجا، وساقطًا مطرحًا[٦].

---

(٤) د. زكى نجيب محمود: اللغة من زاوية فلسفية، دار الشروق، ط٣ ١٩٨٢م ص ٩٩ - ١٠٣.

(٥) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، المطبعة التجارية، القاهرة ١٩٤٧م، ج١/ ص ٧٨.

(٦) الجاحظ: التبيان والتبيين، (١/ ٧٦).

www.jadidpdf.com

كما اعتنى بالعلامة فى بداية القرن الثامن عشر الفيلسوف "جون لوك" (J.Lacke- 1932- 1704)، الذى يقول بأن "العلامة تعبر عن المفهوم الذى يكونه العقل من الانطباعات الحسية عن الأشياء فى العالم الخارجى"(٧).

معنى هذا أن العلامة تشير إلى مفهوم داخل العقل، و"كأن "لوك" كان يتنبأ بآراء "سوسير" حول اللغة كعلامات؛ إذ إن "سوسير" سوف يعرف العلامة على أساس أنها تتكون من دالة (الصوت)ن ومدلول هو المفهوم داخل العقل، وليس شيئًا موجودًا فى العالم الخارجى وهو ما يثبت أن البنيوية هى تجريبية جديدة"(٨).

هكذا يتضح لنا - من خلال عرضنا لمفهوم العلامة عند القدماء - أن اللغة كنسق، أو أنساق (علامات) كانت دائمًا موضع اهتمام الدراسات الأدبية والنقدية بدرجات متفاوتة منذ أرسطو حتى القرن السابع عشر، ولم تكن العشرون قرنًا أو يزيد التى مرت بين العصر الهللينى للثقافة الإغريقية، والعصر الكلاسيكى للفلسفة الغربية خلوا من العلامة كما قد يبدو، فالدراسات الأدبية عبر العصور كانت أيضًا وبالضرورة دراسات سيميوطيقية.

لكن يظل أصحاب المنهج السيميولوجى مدينين بالفضل لرائد الدراسات اللغوية "سوسير" لأن دراسته قدمت النموذج الأول للبنيوية اللغوية ونظام العلامة، والسيميولوجيا عنده تبحث فى حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية أى إن لها وظيفة اجتماعية.

يقول "سوسير": "اللغة نظام علامات، يعبر عن أفكار، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية الصم - البكم، بأشكال اللياقة، بالإشارات العسكرية، وبالطقوس الرمزية... إلخ، على أن اللغة هى أهم هذه النظم على الإطلاق،

---

(٧) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، ص ٢٦٥ - ٢٦٦.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٦٩.

www.jadidpdf.com

وصار بإمكاننا بالتالى أن نرتئى علمًا يعنى بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وسيشكل هذا العلم جزءًا من علم النفس العام، وسندعو هذا العلم "سيمياء" (Se' miologie) وسيتحتم على هذا العلم أن يعرفنا بما تتشكل منه العلامات، وبالقوانين التى تتحكم بها، وبما أنه لم يوجد بعد فيستحيل التكهن بما سيكون عليه، ولهذا العلم الحق بالوجود فى إطاره المحدد له مسبقًا، على أن الألسنية ليست إلا جزءًا من هذا العلم، فالقوانين التى قد تستخلصها السيمياء ستكون قابلة للتطبيق فى مجال الألسنية، وستجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديداً فى مجموع الأحداث الإنسانية"[٩].

ومن خلال هذا التعريف يمكننا تلخيص معالم النظام اللغوى، وبعض الأحكام الخاصة بنظام العلامة عند "سوسير" فى النقاط التالية[١٠]:

(١) العلم الذى يجمع الأنساق المختلفة للعلامة، أو ما يحلو للبعض تسميته علم الأنساق هو السيميوطيقا، واالنسق اللغوى واحد فقط من هذه الأنساق.

(٢) العلامة لم تعد تدل على شيء خارجها، ولكنها وحدة ذات وجهين: أحد وجهيها هو الدال والآخر هو المدلول، ومن ثم يجب تغيير المعادلة القديمة: العلامة = شيء، إلى: العلامة = دال/ مدلول.

(٣) العلامة اعتباطية، ولو كان الأمر غير ذلك لتحدث الناس جميعًا لغة واحدة.

(٤) معنى العلامة داخلها وليس فى المدلول أو فى أى كيان خارجى.

---

(٩) بيير جيرو: السيمياء، ترجمة أنطوان أبى زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط/ ١٩٨٤، ١م، ص ٦.

(١٠) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٣٢ إبريل ١٩٩٨م، ص ٢٦٨، وما بعدها.

www.jadidpdf.com

(٥) علم اللغة يدرس العلامات فى اللغة Langue، وليس فى الكلام Pa-role.

(٦) البناء أو نسق العلامات لا يفسر وجود المعنى.

«وإذا كان "سوسير" قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هى السيميولوجيا فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو "بارت" قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجى ابتدعه الإنسان إنما هو اللغة، وأن كل النظم الأخرى تكاد لا تستغنى عن اللغة، وتعتمد فى أشكاله إلى كلمات، فلا نكاد نفهم تلك الدائرة الحمراء بإطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن ترد إلى أذهاننا كلمة ممنوع، وهكذا فإن دخول اللون والحركة كان فى اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوى سواء كان ذلك صراحة أو ضمنيًا، فاللغة هى النموذج السيميولوجى الأكمل»[١١].

وقد وجدت السيميائية من الوجهة التطبيقية فى الممارسات النقدية عدة اتجاهات[١٢] ذهب بعضها إلى أن دراسة الأنظمة الدالة تكون من خلال الظواهر الاجتماعية والثقافية الملابسة للنص، فحبذ هذا الاتجاه أكثر الدارسين مثل "رولان بارت" و"بيير جيرو" و"جريماس" و"كورتيس" و"محمد عزام" و"رشيد بن مالك" و"عبد الكبير الخطيبى" وغيرهم.

وقد ركز هؤلاء فى أعمالهم النقدية على تطبيق مفاهيم اللسانيات فى شكلها البنيوى ووجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات؛ حيث

---

(١١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر، ط١/، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ١٢٥.

(١٢) انظر: د. حلام الجيلانى: المنهج السيميائى وتحليل البنية العميقة للنص، مقال بمجلة الموقف الأدبى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد ٣٦٥/ ٢٠٠١م، ص ٤٥ وما بعدها.

www.jadidpdf.com

يرى "بارت" أن النص الأدبى ليس نتاجًا بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه، لتصبح مهمة الناقد هى تفسير هذه الإشارة وتأويلها(١٣).

ومن الأمثلة التى يسوقها "بارت"، صورة الجندى الزنجى الذى يحيى العلم الفرنسى، ويقدم للصورة قراءتين: القراءة الأولى هى جندى فرنسى يؤدى تحية علم بلده، والثانية؛ فرنسا إمبراطورية عظيمة يخدمها أبناؤها بغض النظر عن الجنس واللون ويقدمون لها الولاء من أجل رفعتها، والقراءة الثالثة؛ إنها دولة استعمارية توسعية تبنى مجدها على اضطهاد الأقليات؛ فالدال (الجندى الزنجى يحيى العلم الفرنسى) والمدلول (الانتماء العسكرى الفرنسى)، والدلالة (الجندى الفرنسى)(١٤).

وهذه الإشارات كلها تحيل إلى علاقات بين الشخوص المشكلة لفاعلية النص والفاعل والموضوع من جهة وبين المساعد والمعارض من جهة أخرى، ولذلك وجدنا "جريماس"(١٥) يذهب فى تحديد أقطاب الصراع فى ضوء مخطط سباعى الأقطاب لتجسيد عناصر فاعلية الخطاب(١٦).

---

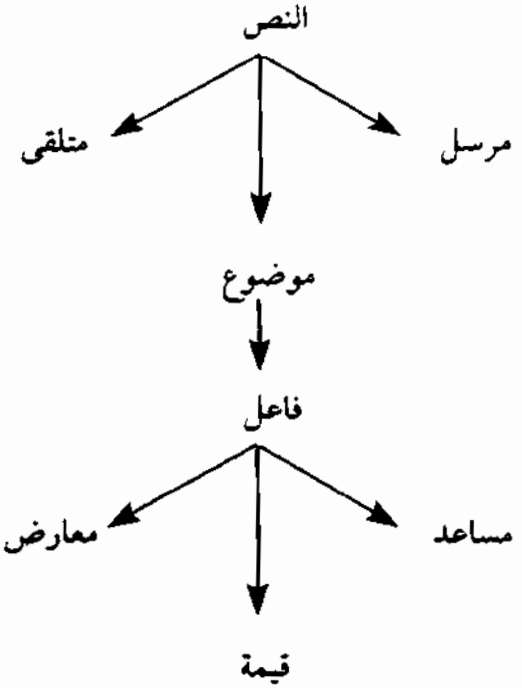
(١٣) انظر: محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائى للأدب، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٦م، ص ٢.

(١٤) انظر: ميجال الرويلى، وسعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، بيروت ٢٠٠٢م، ص ١٨٣. من أمثلة ذلك محاولة تحليل الرموز الوطنية وألوان أعلام الدول.

(١٥) انظر: جان إيف تاديه، النقد الأدبى فى القرن العشرين، ت/ قاسم المقداد، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٣م ص ٣١٢.

(١٦) انظر: د. حلام الجيلالى: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤٠٤ السنة الرابعة كانون الأول ٢٠٠٤م، دمشق - سوريا، ص ٢٨ - ٣٠.

www.jadidpdf.com



وذهب فريق آخر إلى أنها دراسة لأنظمة الاتصال عامة اللغوية وغير اللغوية، ومن رواد هذا الاتجاه "جورج مونان" (G.mounin) الذى يرى أن "بارت" حينما عمل على دراسة أنظمة اللباس والغذاء فإنه نظر إليها بوصفها أنظمة دالة مقدراً أن مشكلة الرسالة بين المرسل والمتلقى قد حلت فى حين أن المشكلة بالذات هى التى كان "سوسير" قد أثارها، وبذلك يكون «بارت» قد أغفل المشكلة الأساسية المرتبطة بانطلاقه من الدلالة الاجتماعية[١٧]، ويعنى بذلك أن الإشارة هى الأصل الذى يجب أن تفسر الظاهرة فى ظله قبل اللفظ.

وأما الاتجاه الثالث فحاول أن يوفق بين الاتجاهين السابقين؛ أى بين الرمز اللغوى والرمز غير اللغوى بوصفهما عنصرين يتكاملان مع اللسانيات، على أساس

---

(١٧) جورج مونان: مقدمة للسيمولوجيا، ترجمة: جماعة من الباحثين، باريس ١٩٧٠، ص ١٩٦.

www.jadidpdf.com

أن دلالة الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات (Code) التى هى أساس الدلالة.

ومن أنصار هذا الاتجاه "جوليا كريستفا" (J. Kristeva) و"أمبرتو إيكو" (U. Eco) و"محمد مفتاح" وغيرهم؛ تقول "جوليا كريستيفا":

"إن النص ليس نظامًا لغويًا كما يزعم البنيويون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعّرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة فى إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة"(١٨).

ويفهم من النص أن مرجعية هذا الاتجاه لا نهائية: لسانية، فلسفية، اجتماعية، دينية، نفسية.. ترتبط بمحيط الفكر المعاصر.

وعلى الرغم من اعتبارها للنص كيانًا مغلقًا نجدها تتصل بنظرية التلقى حين يصبح المرسل أو المتلقى ضمن شخوص فاعلية الحدث، ومع ذلك لم تتمكن السيميائية من تشكيل منهج متسق ومتكامل نظرًا لاعتمادها بالدرجة الأولى على المعطيات الإجرائية للبنيوية، بالإضافة إلى تشعب آراء منظريها(١٩).

***

(١٨) حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربى، ع١٨/ ص ١٢٢.

(١٩) انظر: د/ حلام الجيلالى: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤٠٤ السنة الرابعة كانون الأول ٢٠٠٤م، دمشق - سوريا، ص ٢٨ - ٣٠.

www.jadidpdf.com

أنواع السيميولوجيا وأهم اتجاهاتها

تتفرع السيميولوجيا إلى فرعين كبيرين هما:

(أ) سيميولوجيا التبليغ أو التواصل:

ويمثل هذا الاتجاه كل من: "بريتو" (Prieto)، و"مونان" (Mounin)، و"بويسنس" (Buysens)، و"جرايس" (Grice)، و"أوستين" (Austin)، و"مارتينيه" (Martinet) وهذا الاتجاه يرى أن العلامة تتكون من عناصر ثلاثة: الدال، والمدلول، والوظيفة؛ وهؤلاء اللسانيون والمناطقة لا يهمهم من الدوال والعلامات السيميولوجية غير الإبلاغ والوظيفة الاتصالية أو التواصلية، وهذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فحسب، بل هناك أنظمة سننية غير لغوية ذات وظيفة سيميولوجية تواصلية.

إن السيميولوجيا حسب "بويسنس" دراسة لطرق التواصل، والوسائل المستعملة للتأثير على الغير قصد إقناعه، أو حثه، أو إبعاده، أي إن موضوع السيميولوجيا هو التواصل المقصود لاسيما التواصل اللساني والسيميوطيقي، لقد حصروا السيميائية بمعناها الدقيق في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية(٢٠).

والتواصل السيميائي عند أصحاب هذا الاتجاه ينقسم إلى: إبلاغ لساني، وإبلاغ غير لساني، أما التواصل اللساني فيتم عبر الفعل الكلامي، وأما التواصل غير اللساني فيعتمد على أنظمة سننية غير أنساق اللغة وهي مصنفة حسب معايير ثلاثة:

---

(٢٠) د. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مقال بمجلة عالم الفكر مجلد ٢٥ عدد ٣ يناير/ مارس ١٩٩٧م، ص ٨٩.

www.jadidpdf.com

(١) معيـار الإشارية النسقيـة حيث تكون العلامات ثابتة ودائـمة ومن أمثلة ذلك: (الدوائر - المثلثات - المستطيلات - وعلامات السير).

(٢) معيار الإشارية اللانسقية: عندما تكون العلامات غير ثابتة، وغير دائمة على عكس المعيار الأول نحو (الملصقات الدعائية).

(٣) معيـار الإشارية حيث العـلاقة جوهرية بين معنى المؤشـر وشكله مثل: (الشعارات الصغيرة التي توضع فوق واجهات الدكاكين أو المتاجر قصد ترويج البضائع)، وضـمن هذا المعيار يوجد معيـار آخر: الإشارية ذات العلاقة الاعتباطية[٢١].

(ب) سيميولوجيا الدلالة:

ويعتبر "رولان بارت" (R.Barthes) خير من يمثل هذا الاتجـاه، وقد انتقد في كتـابه (عناصر السـيميـولوجيـا) الأطروحة السوسـيرية التي تدعـو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا، مـؤكداً بأن "اللسانيات ليست فرعًا ولو كان مميزاً من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعًا من اللسانيات"[٢٢].

وأكد "بارت" على وجود أنساق غير لفظية، وأن اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشـياء غير اللفظية دالة حيث إن كل المجـالات المعرفية ذات العمق السـوسيولوجي الحقـيقي تفرض علينا مـواجهة اللغة ذلك أن الأشـياء تحمل دلالات غير أنه ما كـان لها أن تكون أنسـاقًا سيميولوجـية أو أنساقًا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهي إذاً تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة، وهذا مـا دفع بيارات إلى أن يرى أنه من الصعب جداً تصـور إمكان وجود مدلولات نسق صـور أو أشياء خارج اللغـة بحيث إن إدراك ما تدل عليه مـادة ما

---

(٢١) د. جميل حمداوي: السيميوطيـقا والعنونة، مقال بمجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، عدد ٣ يناير/ مارس ١٩٩٧، ص ٩٠.

(٢٢) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط١٩٨٧، ١م، ص ٧٩.

www.jadidpdf.com

يعنى اللجوء قدريًا إلى تقطيع اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة.

أما عناصر سيمياء الدلالة لدى "بارت" فقد حددها فى كتابه (عناصر السيميولوجيا) وهى مستقاة على شكل ثنائيات من الألسنية البنيوية، وهى: اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء (الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية)، وهكذا حاول "بارت" التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة، والأساطير، والإشهار، . . . إلخ[٢٣].

* * *

(٢٣) د. جميل حمداوى: المرجع السابق، ص ٩١.

www.jadidpdf.com

اتجاهات السيميولوجيا

تعددت اتجاهات السيميولوجيا في الغرب، وتفرعت إلى أربعة اتجاهات:

(أ) الاتجاه الأمريكي.

(ب) الاتجاه الفرنسي.

(جـ) الاتجاه الروسي.

(د) الاتجاه الإيطالي.

(أ) الاتجاه الأمريكي:

ارتبط هذاه الاتجاه بالفيلسوف المنطقي "تشارلز ساندرس بيرس" (Charles S. Pierce) (١٨٣٨ - ١٩١٤)، وهو المؤسس الحقيقي للفكر السيميائي الغربي الحديث في نظر بعض الدارسين، وهو الذي أطلق على علم العلامات مصطلح (Semiotique) - السيميوطيقا - وتقوم هذه العلامات عنده على المنطق والظاهراتية والرياضيات.

والعلامة عند "بيرس" قد تكون لغوية أو غير لغوية، وهي أنواع ثلاثة: العلامة الأيقونية، والعلامة الإشارية، والعلامة الرمزية، والأيقونية تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل مثل الخرائط، والصور الفوتوغرافية، والأوراق المطبوعة التي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة، أما الإشارية فتكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول سببية منطقية، كارتباط الدخان بالنار مثلاً، أما الرمزية فالعلاقة الموجودة في نطاقها بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية عرفية غير معللة[٢٤].

---

(٢٤) د. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص ٨٦، وانظر: د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٢٦٨.

www.jadidpdf.com

وجدير بالذكر أن السيميوطيقا البيرسية بحث موسع، إذ ينكب على الدلائل اللسانية وغير اللسانية" ومن الواضح أن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها.

وقد أكد "بيرس" (Pierce) أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أى شيء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم... إلخ، إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية"[٢٥].

وهو بهذا يوسع من نطاق العلامة لتشمل اللغة وغيرها من الأنظمة التبليغية غير اللغوية، فكل ما فى الكون بالنسبة لبيرس علامة قابلة للدراسة وهى بذلك تندرج ضمن السيميوطيقا Semiotique وتعد جزءاً من علم المنطق خلافاً لسوسير الذى ركز اهتمامه على العلامة اللغوية وهى تندرج فى إطار السيميولوجيا Semi-ologie.

ولهذا يعد منظور "بيرس" الأنسب والأصلح لدراسة الخطابات البصرية ومنها الإشهار؛ فلقد عملت الثورة التقنية فى مجال تمثيل representaion وإعادة إنتاج الواقع على قلب تاريخ التمثيل البصرى التقليدى... فمن جانب سوف تحتكر الصورة الفوتوغرافية مجموعة مجالات التعبير التى كانت من نصيب الفنون التشكيلية من مثل رسم الطبيعة والصور الشخصية Portraits إلى غير ذلك، ومن جانب آخر ستعمل السينما والتلفزيون على تطوير استعمال الطرائق الفوتوغرافية وبخاصة فيما يتعلق بتمثيل الوقائع والمشاهد المتحركة موسعة بذلك من مفهوم الفرجة العرض spectacle الذى كان مقتصراً على المسرح[٢٦].

---

(٢٥) حنون مبارك: دروس فى السيميائيات، ص ٧٩.

(٢٦) د. بشير إبرير: بلاغة الصورة وفاعلية التأثير فى الخطاب الإشهارى (نظرة سيميائية تداولية) مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤١١ يوليو ٢٠٠٥م الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا ص ٦٦، ٦٧.

www.jadidpdf.com

(ب) الاتجاه الفرنسى:

وتفرع هذا الاتجاه بدوره إلى اتجاهات جانبية فكان منه:

(١) اتجاه "سوسير":

الذى اعتبر السيميولوجيا علمًا للعلامات، وحدد لها مكانة كبرى إذ جعلها العلم العام الذى يشمل فى طياته حتى اللسانيات، وحدد لها وظيفة اجتماعية وتنبأ لها بمستقبل زاهر، يقول "سوسير": "يمكننا أن نتصور علمًا يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية علمًا سيكون فرعًا من علم النفس الاجتماعى، وبالتالى فرعًا من علم النفس العام، ونطلق على هذا العلم (السيميولوجيا) وسيكون على هذا العلم أن يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل وعلى القوانين التى تتحكم فيها، ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فلا يمكن التكهن بمستقبله إلا أن له الحق فى الوجود، وموقعه محدد سلفًا"(٢٧).

إن السيميولوجيا عند "سوسير" تدرس الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل، ومن ثم لها الحق فى دراسة الدلائل الطبيعية كذلك، أى إن لها موضوعين رئيسيين: الدلائل الاعتباطية، والدلائل الطبيعية، وعلاوة على ذلك فإن السيميولوجيا لكى تحدد استقلالها، ومجالها الإبستمولوجى وتكون مفاهيمها وتصوراتها النظرية ومصطلحاتها الإجرائية، ما عليها إلا أن تستعير من اللسانيات مبادئها ومفاهيمها، كاللسان والكلام، السانكرونية والدياكرونية، كما فعل "رولان بارت"(٢٨).

(٢) اتجاه التواصل:

سبق أن ذكرنا هذا الاتجاه إبان الحديث عن أنواع السيميولوجيا، وقلنا بأن هذا الاتجاه تجسد فى أعمال "بريطو"، و"مونان"، و"بويسنس"، و"أوستين"،

(٢٧) Saussure; cours de linguistique generale, Payot, Paris,P .33

(٢٨) د. جميل حمداوى: السيميوطيقا والعنونة، ص ٨٨.

www.jadidpdf.com

و"فتجنستاين" و"مارتينيه"، والتواصل هو الهدف المقصود من السيميولوجيا عند أصحاب هذا الاتجاه؛ فإذا كان ثمة أمارات عفوية، وأمارات عفوية مغلوطة، وأمارات قصدية فإن السيميولوجيا تركز على الدلائل القائمة على القصدية التواصلية.

(٣) اتجاه الدلالة:

ويمثل هذا الاتجاه "رولان بارت"، وقد ذكرنا هذا الاتجاه آنفًا عند الحديث عن أنواع السيميولوجيا.

(٤) مدرسة باريس السيميولوجية:

يمثل هذه المدرسة كل من "جريماس" (Greimas)، و"ميشيل أريفي" (Arrive)، و"كلود شابرول" (Chabrol)، و"جان كلود كوكي" (Jean Claude Coquet).

اهتم رواد هذه المدرسة - منذ صدر الكتاب القيم الذى يحمل عنوان (السيميوطيقا مدرسة باريس) سنة ١٩٨٢م - بتحليل الخطابات والأجناس الأدبية من منظور سيميوطيقى قصد استكشاف القوانين الثابتة المولدة لأشكال النصوص العديدة.

(٥) اتجاه السيميولوجيا المادية:

وخير من مثل هذا الاتجاه الباحثة "جوليا كريستيفا" (Julia Kristieva) التى لم تكن تهتم بالدلالة ولكن بالمدلولية، ووظفت مصطلحات ذات بعد ماركسى اشتراكى كالمنتج، والممارسة الدالة، والمنتوج، على عكس المصطلحات الموظفة فى الفكر الرأسمالى، واللاهوتى، كالمبدع، والإبداع الفنى.

www.jadidpdf.com

(٦) السيميولوجيا الرمزية:

من بين الاتجاهات السيميولوجية الفرنسية نجد مدرسة إيكس، حيث أستاذ الأدب "مولينو" (Molino) إلى جانب "جان جاك ناتيى" (Nattier)، وسيميولوجيا هذه المدرسة تسمى بنظرية الأشكال الرمزية حيث استلهم أصحاب هذه المدرسة نظرية "بيرس" الموسعة عن العلامة وأنماطها كالإشارة والأيقونة والرمز، وفلسفة "كاسيرر" الرمزية، وتدرس هذه السيميولوجيا الأنظمة الرمزية محل أنظمة العلامات فى الاتجاهات والمدارس السيميولوجية الأخرى.

(جـ) الاتجاه الروسى:

وهذا الاتجاه يمثله الشكلانيون الروس، ومدرسة تارتو (Tartu) التى تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، ومن أعلامها البارزين نجد: "يورى لوتمان" (Iouri Lotman) صاحب (بنية النص الفنى)، و"أوسبينسكى" (Uspensky)، و"تودوروف" (Todorv) و"ليكومتسيف"... وغيرهم.

ولقد جمعت أعمال هؤلاء فى كتاب جامع تحت اسم: (أعمال حول أنظمة العلامات... تارتو (١٩٧٦)، وقد ميزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات ألا وهى: السيميوطيقا الخاصة وهى دراسة لأنظمة العلامات ذات الهدف التواصلى، والسيميوطيقا المعرفية التى تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما يشابهها، والسيميوطيقا العامة التى تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى، ولكن تارتو اختارت السيميوطيقا ذات البعد الإبستمولوجى المعرفى، وهكذا اهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة.

وتعنى جماعة موسكو (تارتو) بالثقافة عناية خاصة باعتبارها الوعاء الشامل الذى تدخل فيه جميع نواحى السلوك البشرى الفردى منه والجماعى، وهذا السلوك - فى نطاق السيميوطيقا - يتعلق بإنتاج العلامة واستخدامها، ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها فى إطار الثقافة، فإذا كانت

www.jadidpdf.com

الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعي، وعلى هذا فهما يدخلان في إطار آليات الثقافة، ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة بل يتكلمون دومًا عن "أنظمة" دالة أي عن مجموعات من العلامات ولا ينظرون إلى الواحد مستقلاً عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء أكان ذلك داخل ثقافة واحدة (علاقة الأدب مثلاً بالبنيات الثقافية الأخرى مثل الدين والاقتصاد وأشكال التحية... إلخ) أو يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني أو بين الثقافات المختلفة للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف، أو بين الثقافة واللاثقافة[٢٩].

(د) الاتجاه الإيطالي: وهذا الاتجاه يتزعمه "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) و"روسي لاندي" (Rossilandi) اللذان اهتما كثيرًا بالظواهر الثقافية باعتبارها موضوعات تواصلية وأنساقًا دلالية على غرار سيميوطيقا الثقافة في روسيا.

وكثيرًا ما أكد "أمبرتو إيكو" على أن كل تواصل عبارة عن سلوك مبرمج، وأن أي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما، وبالتالي يمكن لأي نسق ذي صبغة مندمجة أن يؤدي دورًا تواصليًا وقوانين التواصل هي قوانين الثقافة ولذا نلاحظ مدى الترابط الموجود بين القوانين المنظمة للتواصل والقوانين المنظمة للثقافة.

أما "روسي لاندي" فإنه يحدد السيميوطيقا من خلال أبعاد البرمجة، التي يمكن حصرها عنده في ثلاثة أنواع:

(١) أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج).

(٢) الأيديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام).

---

(٢٩) انظر: سيزا قاسم: (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد) مدخل إلى السيميوطيقا، ج١ ص٤٠، منشورات عيون المقالات، ط٢، الدار البيضاء، وانظر: د. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مرجع سابق ص ٩٤.

www.jadidpdf.com

(٣) برامج التواصل (التواصل اللفظى وغير اللفظى).

ويلاحظ على الاتجاه الإيطالى أنه يلتقى مع مدرسة تارتو الروسية فى التركيز على سيميوطيقا الثقافة؛ لأن الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية.

***

www.jadidpdf.com

السيميولوجيا فى النقد العربى

ظهرت السيميولوجيا فى العالم العربى عن طريق الترجمة والمثاقفة والاطلاع على الإنتاجات المنشورة فى أوربا والتلمذة على أساتذة السيميولوجيا فى جامعات الغرب، وقد بدأت السيميولوجيا فى دول المغرب العربى أولاً، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيًا، عبر محاضرات الأساتذة منذ الثمانينيات عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا (حنون مبارك - محمد السرغينى - سمير المرزوقى - جميل شاكر - عواد على - صلاح فضل - محمد عبدالمطلب - جميل حمداوى - فريال جبورى غزول - . . .)، أو عن طريق الترجمة (محمد البكرى - أنطون أبى زيد - عبدالرحمن بو على - سعيد بنكراد. . .)، وإنجاز أعمال تطبيقية فى شكل كتب (محمد مفتاح - عبدالفتاح كليطو - سعيد بنكراد - محمد السرغينى - سامى سويدان. . .)، أو مقالات (انظر مجلة علامات، ودراسات أدبية لسانية وسيميائية بالمغرب، ومجلة عالم الفكر الكويتية، وعلامات فى النقد السعودية، ومجلة فصول المصرية - . . .)، ورسائل وأطروحات جامعية تقارب النصوص الأدبية والفنية والسياسية. . . على ضوء المنهج السيميائى أنجزت بالمغرب وتونس وهى لا تعد ولا تحصى.

ولقد وقع النقد السيميولوجى العربى فى عدة اضطرابات اصطلاحية ومفاهيمية فى ترجمة المصطلح الغربى Semiologie-Semiotique إذ نجد: علم الدلالة (محمد البكرى. . .) - الرمزية (أنطون طعمة فى دراسته "السيميولوجيا والأدب" . . .) - السيمياء (محمد مفتاح فى كتابه "فى سيمياء الشعر القديم") - علم العلامات - علم الإشارات - السيميولوجيا - السيميوطيقا. . .

وما يلاحظ على هذه التطبيقات السيميائية أنها عبارة عن تمارين شكلية تغفل الجوانب المرجعية والمضمونية والأبعاد الإيديولوجية، كما تخلط بين المناهج تلفيقا وانتقاء. أما النتائج المتوصل إليها فأغلبها تبقى - فى اعتقادى - تحصيل حاصل بعد تسويد العديد من الأوراق المرفقة بالأشكال والجداول والرسومات الهندسية

www.jadidpdf.com

والأسهم التواصلية؛ ولكن الفائدة قليلة جدًا تتمثل فى لعبة التفكيك والتركيب دون الحصول على معارف جديدة ما عدا القليل من الدراسات والأبحاث الجادة. ويلاحظ أيضا أن هذا المنهج السيميائى يقف عند حدود الملاحظة والوصف ولا يتعدى ذلك إلى التقويم والتوجيه الذين يعدان من أهم عناصر النقد الأدبى(٣٠).

جرى الاهتمام بالسيميولوجيا أو بعلم الإشارة، فى العالم العربى، وظهر أكبر جهد تعريفى له فى تعريب "منذر عياشى" لكتاب بيير جيرو "علم الإشارة - السيميولوجيا Semiologie" (ظهرت ترجمته فى العربية عام ١٩٨٨)، على أن هذا العلم تطورت منهجياته، وتنوعت اتجاهاته، ومنها الاتجاه الفرنسى إلى دراسة اللسانيات الأدبية (اللغة الأدبية) عبر عن انتشارها خير تعبير ظهور مجلة السيميائيات (Semiotica) التى يصدرها الاتحاد العالمى للدراسات السيميائية (السيميولوجية)، توكيدًا على علمية هذا الحقل واستقلاليته فى الوقت نفسه(٣١).

وعمد "محمد نظيف" (المغرب) إلى تأليف كتاب تعريفى بهذا العلم سماه "ما هى السيميولوجيا؟" (١٩٩٤)، و"هو العلم الذى عرفه دو سوسير بدراسة حياة العلاقة فى كنف المجتمع"(٣٢)، وقد سجل نظيف فى كتابه المخاض النظرى الذى تعيشه السيميولوجيا خلال هذا القرن على يد باحثين أثروا بدرجة كبيرة البناء النظرى السيميولوجى الحديث، وحدد مجالاته الأساسية: الصوتيات، الدلالة، المورفولوجيا.

وحظيت أشكال مزاوجة البنيوية بالعلامية أو الدلالية أو السيميائية باهتمام عدد كبير من النقاد والباحثين العرب، وإن بدت مثل هذه الممارسة النقدية أشبه

---

(٣٠) د. جميل حمداوى: مدخل إلى المنهج السيميائى، مقال منشور بموقع ندوة الإلكترونى، بتاريخ ٢٠/٢/٢٠٠٩م.

(٣١) بيير جيرو: «علم الإشارة - السيميولوجيا» ترجمة: منذر عياشى، منشورات دار طلاس، دمشق ١٩٨٨ ص ٢٠ - ٢١.

(٣٢) محمد نظيف: «ما هى السيميولوجيا؟» - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩٤ - ص٥.

www.jadidpdf.com

بالطفرات، أو لم تظفر بالالتفاف حولها فى جهد شامل أو كامل، وثمة اختلاف فى المرجعية النقدية الغربية من "جينيت" إلى "أمبرتو إيكو"، إلى "تودوروف" إلى "كلود بريمون"، إلى "رولان بارت"، إلى "باشلار" إلى آخرين، وأذكر أمثلة لهذه الممارسة النقدية، وهم: "عبد الفتاح إبراهيم" (تونس) فى كتابه "البنية والدلالة فى مجموعة حيدر حيدر القصصية الوعول" (١٩٨٦)، و"فريد الزاهى" (المغرب) فى كتابه "الحكاية والمتخيل: دراسات فى السرد الروائى والقصصى" (١٩٩١)، و"محمد عزام" (سورية) فى كتابه "النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائى للأدب" (١٩٩٦).

وضع "عبد الفتاح إبراهيم" كتابه أطروحة جامعية عام ١٩٨١، وطبعها دون تحوير، ولكنها ما تزال ساخنة وراهنة فى تطبيق البنيوية الدلالية على مجموعة قصصية واحدة، وتشير الأطروحة إلى جرأته ونفاذ بصيرته ومقدرته على تعريب المنهج وتداوله، فصاغ أطروحته على قسمين: الحكاية باعتبارها خرافة، والحكاية باعتبارها خطابًا، وهذا هو منطلق البنيوية وعلم السرد فى الوقت نفسه، واعتنى بالرمزية والشاعرية فى المجموعة، ليوضح العالم القصصى وقيمته بعد ذلك[٣٣].

وعدّ عزام السيمياء "أحدث منهج نقدى انتشر بعد انحسار البنيوية، فقد بات التعريف به ضروريًا، ليس فى أصوله الفكرية ونظريته النقدية فحسب، بل وفى تطبيقاته العملية أيضًا"[٣٤].

إن ثمة مبالغة فى تقدير المؤلف حول انحسار البنيوية أو مدى نقاوة هذه المناهج الحديثة ذاتها، كما تظهر فى هذا الكتاب، على وجه الخصوص، حيث التداخل الواضح بين البنيوية والسيميائية.

---

(٣٣) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا ٢٠٠٠م ص ٢٦٣.

(٣٤) محمد عزام: «النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائى للأدب» - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٦ - ص٥.

www.jadidpdf.com

ويلاحظ أن مزج البنيوية بالعلامية أو السيميائية غالب على أقلام النقاد والباحثين العرب، الذين عمدوا إلى تثمير طاقات التأويل في النص الأدبي، ومن ثم في التخييل السردي، وبدأ مثل ذلك "سعيد علوش" (المغرب) في محاولته التنظيرية في كتابه "هرمنوتيك النثر الأدبي" (١٩٨٥)، مستعينًا بالمناهج النقدية الحديثة(٣٥).

لأن الميل أوضح باتجاه تطعيم البنيوية بالعلاماتية أو السيميائية أو الدلالية بتعبير عشرات النقاد والباحثين، من أمثال "محمد الحسن ولد محمد المصطفى" (موريتانيا) في كتابه "الرواية العربية الموريتانية: مقاربة للبنية والدلالة" (١٩٩٥).

إن الناقد الموريتاني "محمد الحسن ولد محمد المصطفى" كتب نقده للرواية الموريتانية وفق منهج حديث، هو مزيج من البنيوية والسيميائية (العلامية)، مما يؤكد وحدة الأدب العربي، وعمليات نقده، بتنوعه من قطر عربي لآخر، من بيئة ثقافية عربية لأخرى، ولا فرق في هذا المجال بين عاصمة ثقافية كالقاهرة أو تونس أو بيروت، وبين مدينة عربية على الأطراف كنواكشوط، أو صنعاء (وثمة نماذج متطورة للاتجاهات الجديدة في نقد القصة والرواية في هذه الأقطار العربية . . . إلخ).

وهكذا نستطيع أن نورد الملاحظات النقدية على نقد ولد محمد المصطفى:

انطبع نقده للرواية العربية الموريتانية بطوابع النقد التقليدي الشارح على الرغم من إعلانه السعي لمقاربة بنيوية ودلالية، وعلى الرغم من اعتماده أحيانًا على مراجع بنيوية، أو مراجع تعنى بالسرديات من منظورات هذا المنهج الحداثي مثل كتاب "يمنى العيد" "تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي"، وكتاب "ميخائيل باختين" "الخطاب الروائي"، وكتاب "سيزا قاسم" "بناء الرواية"، وكتاب

---

(٣٥) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٦٤.

www.jadidpdf.com

'حميد لحمدانى' 'بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى'، وكتاب 'سعيد يقطين' 'تحليل الخطاب الروائى'، وسوى ذلك.

وثمة ميل لا يخفى هو العناية بالموضوع على حساب معالجة البنية، وبروز ذلك جليًا فى سياق نقده للبناء الفنى بعناصره المختلفة، فيتحول الحديث مثلاً عن الترتيب الزمنى للسرد إلى شرح للوقائع، أو أنه يمهد نظريًا للعنصر الفنى ثم ما يلبث، فى التطبيق، أن يصير الحديث عن هذا العنصر الفنى استغراقًا فى الشرح.

إنه يورد فقرة سريعة عن مفهوم الشخصيات وأنواعها لا تتعدى الصفحة الواحدة[٣٦]، ثم يغلب الشرح الموضوعى عن تطور الشخصية خلال ومضات قليلة عن المنظور الفنى[٣٧].

* * *

(٣٦) محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الرواية العربية الموريتانية. مقاربة للبنية والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٥م، ص ١١٩ على سبيل المثال.

(٣٧) د. عبد الله أبو هيف: النقد الادبى، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

www.jadidpdf.com

نموذج للنقد السيميولوجى[٣٨]

"يروى أن تاجرًا عراقيًا قدم إلى مدينة رسول الله ﷺ، بعدل من الخُمُر، فباعها كلها إلا السود، فلم يجد لها طالبًا، فكسدت عليه وضاق صدره فقيل له:

ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمى، وهو من مجيدى الشعراء الموصوفين بالظرف والخلاعة، فقصده فوجده قد تزهد وانقطع فى المسجد، فأتاه وقص عليه القصة، فقال له: وكيف أعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال؟ فقال له التاجر: أنا رجل غريب وليس لى بضاعة سوى هذا الحمل، وتضرع إليه، فقال له الدارمى: "ما تجعل لى على أن أحتال لك حيلة قد تبيعها كلها على حكمك؟ "فأجابه التاجر العراقى: "ماشئت"، فخرج الدارمى من المسجد، وعمد إلى ثياب نسكه فألقاها عنه، وأعاد لباسه الأول، وقال شعرًا ورفعه إلى صديق له من المغنيين، فغنى به وكان الشعر:

قل للمليحة فى الخمار الأسود

ماذا فعلت بزاهد متعبد

قد كان شمّر للصلاة ثيابه

حتّى خطرت له بباب المسجد

ردى عليه صلاته وصيامه

لا تقتليه بحق دين محمد

فشاع هذا الغناء فى المدينة، وقالوا: قد رجع الدارمى وتعشق صاحبة الخمار الأسود، فلم تبق مليحة بالمدينة إلا واشترت خمارًا أسودًا، وباع التاجر ما كان

---

(٣٨) انظر: د. بشير إبرير: بلاغة الصورة وفاعلية التأثير فى الخطاب الإشهارى (نظرة سيميائية تداولية) مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤١١ يوليو ٢٠٠٥م الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا ص ٦٦، وما بعدها.

www.jadidpdf.com

معه، فجعل إخوان الدارمى من النساك يلقون الدارمى، فيقولون له: ماذا صنعت؟. فيقول: ستعلمون نبأه بعد حين، فلما أنفذ العراقى ما كان معه رجع الدارمى إلى نسكه ولبس ثيابه»[٣٩].

نحاول قراءة هذا النص بتقسيمه كما يلى:

١ - **مقام النص**: ويبدأ من "يروى أن تاجرًا عراقيًا... إلى فغنى به".

٢ - **بؤرة النص**: وتتمثل فى الأبيات الشعرية الثلاث.

٣ - **فائدة النص**: وتتمثل فى نتيجته المحققة ويبدأ من "فشاع هذا الغناء فى المدينة... إلى آخر النص".

١ - **مقام النص**: ويمثل جملة الظروف

والأحوال المحيطة بإنتاج هذا النص/ الخطاب، فيحكى لنا التاجر العراقى الذى قصد مدينة رسول الله ﷺ بعدل من الخمر فباعها كلها إلا السود فلم يجد لها طالبًا فكسدت عليه، وقد أدى هذا الكساد إلى تأثر التاجر العراقى وتأزمه نفسيًا، وذلك ما تلخصه عبارة: "وضاق صدره" فخاف من الخسارة، شأنه شأن أى تاجر، وخصوصًا أنه قطع رحلة طويلة من العراق إلى المدينة، وكان عليه أن يجد وسيلة لبيع سلعته الكاسدة "الخمر السود"، فقيل له: ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمى".

---

(٣٩) انظر: عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره فى اللغة العربية، مجلة الفكر العربى، العدد ٩٢، ١٩٩٨، ص: ١٩. وانظر أيضا، ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، شرحه وطبعه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والنشر (١٣٦٨هـ - ١٩٤٩م) (٦/ ١٨ - ١٩)، وانظر كذلك كتاب ابن خلكان، وفيات الأعيان وأبناء الزمان، تحقيق الدكتور إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة (د.ت)، (٤/ ٢٦١).

www.jadidpdf.com

إن المرسل - هنا - غير محدد بشخص معين شأنه شأن بداية النص بـ"يروى"؛ فكلاهما مبني للمجهول أو لمن يسمى فاعله؛ إن المرسل - هنا - قد يكون واحدًا أو جماعة ممَّا يؤكد على أن هناك اتفاقا من الجماعة على قدرة مسكين الدارمي في جعل التاجر العراقي يبيع سلعته المتمثلة في خمره السود.

ولذلك تمَّ استعمال الفعل "ينفقها لك" على وزن "يُفعّلها" دلالة على الكثرة مسبوقًا بنفي "ما" ومتبوعًا بأداة الحصر "إلا" تأكيدًا على دور مسكين الدارمي وشهرته في مثل هذه الأشياء وخصوصًا إذا تعلق الأمر بالنساء، ومسكين مشهور بالظرف والخلاعة والسلعة التي أتى بها التاجر العراقي إلى المدينة سلعة موجهة إلى النساء.

"فقصده فوجده قد تزهد وانقطع في المسجد".

تمثل هذه العبارة عقدة الخبر، فالتاجر العراقي قصد مسكينًا بسرعة فوجده في حالة مختلفة عن الحالة المنتظرة؛ فمن الظرف والخلاعة إلى التزهد والانقطاع للعبادة في المسجد ممَّا يمثل خيبة انتظاره، ولكن مع ذلك أتاه وقص عليه القصة، ممَّا أثار تعجب مسكين فقال له: وكيف أعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال؟.

يمثل هذا السؤال من مسكين الدارمي بداية التمهيد لإبرام عقد تواصلي بينه وبين التاجر العراقي والتوقيع على بنوده، وقد أدى هذا بالتاجر العراقي لأن يترجاه ويتضرع إليه وهو يمثل علامة دالة على ضعفه؛ إذ لا يتضرع إلا من يوجد في موقف ضعف، ويدل من جانب آخر، على أن الشاعر "مسكين الدارمي" صاحب خبرة ومراس ودراية بما يفعل بالرغم من تزهده وهو ما نلمسه ونلاحظه في عبارته:

"ما تجعل لي على أن أحتال لك بحيلة قد تبيعها كلها على حكمك"

www.jadidpdf.com

إن هذه العبارة مشحونة بعناية إغراء وإغواء تسلط بها الدارمى على الحساسية المتأثرة عند التاجر العراقى، وجعلها تنطق برغباته وما يريد، مما يبين أنها عبارة إشهارية بامتياز تعبر عن ثقة التاجر العراقى بما طلبه الدارمى فقال: "ما شئت"، وكأنه يوقع صكًا على بياض يسجل فيه الرقم الذى يريد مقابل بيع خمره السود، مما يدل على أنها خمر غالية وثمينة.

إن عبارة "ما شئت" هى الأخرى إغرائية أسالت لعاب الدارمى، فقبل العرض بالرغم من انقطاعه فى المسجد للعبادة، ولعل هذا يعود إلى كون العرض مغريًا، فكلمة "ما شئت" مفتوحة والإنسان مهما يكن يحب المال، ولذلك خرج الدارمى من المسجد ونزع ثياب النسك عنه ليناسب المقام الجديد ويؤدى الوظيفة بإتقان ويحقق الفائدة له وللتاجر العراقى، وتلك غاية الإشهار.

لقد انتهت مهمة التاجر العراقى وبدأت مهمة الشاعر مسكين الدارمى الذى عاوده الحنين إلى ماضيه فلبس لباسه الأول الذى كان يرتديه أيام الظرف والخلاعة قبل أن يتزهد، وهذا ما نجده فى الإشهار فى وقتنا، إذ إن "الإشهارى" يرتدى اللباس الذى يناسب محتوى موضوع الإشهار وبما يتعلق به من إثارة وإبهار، هى عبارة عن نظام من العلامات ذات علاقة بالثقافة التى يحملها الجمهور المشاهد للإشهار تمكنه من قراءتها ومتابعتها.

٢ - **بؤرة النص**: وتتمثل فى الأبيات الثلاثة التى أنشدها الدارمى وهى:

قل للمليحة فى الخمار الأسود
ماذا فعلت بزاهد متعبد
قد كان شمّر للصلاة ثيابه
حتّى خطرت له ببـاب المسجد
ردى عليه صلاته وصيامه
لا تقتليه بحق دين محمد

www.jadidpdf.com

تعد هذه الأبيات القلب النابض للنص، وهى من الناحية الشكلية تتوسطه؛ تسبقها مقدمة النص أو مقامه كما رأينا، وتتلوها خاتمته، وهذا لا يعنى أن ما قبل الأبيات الشعرية وما بعدها "حشو يمكن الاستغناء عنه، وإنما يجب أن نجعله سببًا ونتيجة، وليس لنا من مقياس علمى لضبطها وإنما هى موكولة إلى حس القارئ وذوقه..."(٤٠).

تظهر هذه الأبيات:

أ - الشاعر مسكين الدارمى وقد حدد هدفًا له: وهو بيع الخمر السود التى كسدت على التاجر العراقى ولم يستطع بيعها.

ب - حدد نوعية المتلقى الذى سيوجّه إليه الخطاب ويتمثل فى فتيات المدينة جميعها ولذلك كيَّف صيغ خطابه ليلائمهن فاستعمل عبارة: **"قل للمليحة فى الخمار الأسود"**.

إن المليحة - هنا - هى التى ترتدى الخمار الأسود ولكن من لا ترتدى خمارًا أسود فهى ليست مليحة. ويمكن أن يكون هذا هو عنوان النص بلا منازع: "المليحة فى الخمار الأسود"(٤١).

إن عنوانًا كهذا "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؛ إذ هو المحور الذى يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه"(٤٢).

ويمثل صورة نابضة بالحياة ناطقة بالرغبة، تمارس الإغراء على المتلقى وتعمل على استدراجه وإدخاله إلى ملكوتها، وقد مارست سحرها وفاعليتها فى التأثير

---

(٤٠) د. محمد مفتاح، دينامية النص، (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافى العربى بيروت، ط(٢)، ١٩٩٠، ص: ٧٣.

(٤١) انظر: عصام نور الدين، المرجع المذكور سابقا، ص: ٢٨ وما بعدها.

(٤٢) محمد مفتاح، المرجع المذكور سابقا، ص: ٧٢.

www.jadidpdf.com

على الزاهد المتعبد فأخرجته من المسجد، وهو أمر قد تجاوز العادى إلى غير العادى؛ لأنها لو مارست مفعولها على شخص عادى من المشهورين بالتلهف على النساء لما كان فى ذلك غرابة.

والغرابة دليل على أدلة الإشهار.

فلو نتخيل أن هذه المليحة فى الخمار الأسود قد تم تصويرها فعلاً فى صورة فوتوغرافية أو رسمها فنان تشكيلى فى لوحة متناسقة الألوان وتم تعليقها على واجهة محل لبيع الملابس النسوية (الخمارات مثلاً...) مع قليل من الموسيقى أو مع أغنية ناظم الغزالى أو صباح فخرى اللذين غنيا الأبيات المذكورة سابقًا... أو أن هذه الصورة ركبت وتمّ إخراجها فى إشهار تلفزى فإن ما يثيرنا هو بلاغة الصورة فى ثباتها وسكونها وما تحمله من تعابير ومعان وما تتأسس عليه من خلفيات معرفية واجتماعية، فكما يذهب "رولان بارتRoland Barthes": "لا تقف البلاغة عند حدود النص المكتوب، بل إن الصورة أيضًا تتضمن أحداثًا بلاغية على عكس ما هو سائد عند البعض من أن البلاغة حكر على اللغة، وأن الصورة هى نسق جد بدائى قياسًا إلى اللغة، ويرى البعض الآخر أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذى لا يمكن وصفه"(٤٣).

ثم إن الخمار الأسود يعد العلامة الأساسية فى هذا النص، لأنها - فى رأيى - تلبس لباس الأمة ومكسوة بطابعها وتمثل قيمة عربية إسلامية مهمة لها فضائلها وخصوصياتها ومرجعياتها الدينية والاجتماعية التى ترتبط فى وجدان من يتلقاها أو يستهلكها "بعوالم ثقافية ودوائر قيمية يتحول المفتوح (الخمار) من خلالها وفيها إلى مثير نفسى يحتكم إليه السلوك الفردى والجماعى"(٤٤).

---

(٤٣) محسن بوعزيزى: سيميولوجيا الأشكال الاجتماعية عند رولان بارت مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ١١٢/ ١١٣، ٢٠٠٠، ص: ٦٤.

(٤٤) سعيد بن كراد: الصورة الإشهارية، المرجعية والجمالية والمدلول الاجتماعى، مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ١١٢/ ١١٣، ٢٠٠٠، ص: ١٠٢.

www.jadidpdf.com

جـ - حول مسكين الدارمى السلعة الكاسدة وهى الخمر السود المرغوب عنها علامة مسجلة فى سوق السلع النفسية، أو بتعبير آخر "ماركة" مرغوبًا فيها "وذلك بمخاطبة المليحة فى الخمار الأسود ورجائها أن ترد عليه صلاته وصيامه وهو الناسك المتعبد المنقطع فى المسجد"(٤٥).

وهكذا إذا كانت الألوان قد اكتسبت على مر العصور معانى ودلالات فى حياة الأمم ما لبثت أن استقرت فى ألفاظها وعباراتها وأصبحت رموزًا وإيحاءات فكرية، فإن اللون الأسود فى الثقافة العربية الإسلامية يدل غالبًا على الظلم والعبودية والظلام واليأس على العكس من اللون الأبيض الذى يرمز إلى النقاء والطهر والأمل والسلام.

ولقد حول مسكين الدارمى اللون الأسود لونًا ساحرًا أخاذًا تلبسه المليحات؛ مما يظهر براعته الفنية وعمق قريحته الشعرية الأصيلة وحسه المرهف، وحسن درايته وخبرته بالمليحات وما تحلم به الأنثى. وبهذا فإن الخمار الأسود باعتباره "ماركة" قد تحول إليها "ميثاق اجتماعى وثقافى واقتصادى يحيل على قيم مثل الثقة والتزكية والارتباط والأمانة"(٤٦).

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعد الإشهار خطابًا حيويًا سعيدًا خاليًا من المهموم مملوءًا بالآمال الوردية، يعمل على تأسيس الألفة وبناء الثقة بينه وبين المتلقى، فمن هذه الزاوية ليس الإشهار "سوى صيغة أخرى من الصيغ "التطهيرية" التى تمكن الذات من الانتشاء بنفسها عبر المزيد من الانغماس فى الوهم. ويتم هذا التطهير عبر السوق وفعل الشراء"(٤٧).

وبخاصة عندما يركز الإشهارى الانتباه على الزوايا والمثيرات التى قد لا يلاحظها المتلقى.

---

(٤٥) عصام نور الدين، مرجع مذكور سابقا، ص: ٢٩.

(٤٦) سعيد بن كراد، مرجع مذكور سابقا، ص: ١٠٢.

(٤٧) المرجع نفسه، ص: ١٠٢.

www.jadidpdf.com

ولقد عرّف مصممو الإشهار العناصر والألوان التى تلفت الأنظار وتؤثر فى الاستجابات العاطفية لمشاهدى الإشهار فاستعملوا الألوان الدافئة المفرحة التى تنبض بالحركة والحيوية لدفع الناس إلى الإقبال على شراء السلع وبخاصة إذا تكاملت فى سحرها وتناغمها مع الصورة فى تأثيرها وتناسق ألوانها.

لا ننس حنكة الدارمى الذى استعان بصديق له يجيد الغناء فغنى الأبيات الشعرية فى أرجاء المدينة فشاعت بين النساء، ويمثل المعنى هنا وسيلة التبليغ التى نقلت الخطاب من المرسل إلى المرسل إليه بعد أن تمَّ شحنه لكى يكون أكثر فاعلية فى التأثير على المتلقى المتمثل فى فتيات المدينة.

وتجب الإشارة إلى أن المغنّى الذى تغنى بأبيات الدارمى الشعرية، لم يغنها مرة واحدة وفى مكان واحد فقط، وإنما كرر التغنى بها فى مختلف أرجاء المدينة لتشيع بين الفتيات بل ليست الفتيات فقط؛ وإنما كل من يشترى خماراً أسود حتى من الرجال؛ فمنهم من يشترى للمليحة خماراً أسود ليؤكد لها ولعه وحبه. نلاحظ هذا فى حياتنا الاجتماعية المعاصرة ممثلاً فى الاستعانة بالممثلين أو الرياضيين أو المغنيين أو غيرهم... بحسب ما يقتضيه موضوع الإشهار.

يكمن مفعول الأغنية فى الوصلة الإشهارية فى كون "اللحن يحمى الكلمات من كل حكم ومن الرقابة؛ فالغناء يضمد الجسم الاجتماعى مثلما تفعل الأناشيد والتراتيل الكنائسية..."(٤٨).

ويجعل المتلقى يعيش الحلم، حلم اليقظة ويحلق مع ما تنطق به رغباته ومخايله.

---

(٤٨) نصر الدين العياضى: وسائل الاتصال الجماهيرى والمجتمع، آراء ورؤى، سلسلة معالم، دار القصبة للنشر، الجزائر، ص: ٤٦.

www.jadidpdf.com

٣ - خاتمة النص:

وتبدأ من "فشاع هذا الغناء فى المدينة... إلى: فلما أنفذ العراقى ما كان معه رجع الدارمى إلى نسكه ولبس ثيابه". وأهم ما يميز هذه الخاتمة أنها:

أ - أثارت حيرة الناس فقالوا: "قد رجع الدارمى وتعشق صاحبة الخمار الأسود" وتؤكد هذه العبارة معرفة الناس بالدارمى وبسلوكه القديم الذى كان يتميز بالظرف والخلاعة، وبشعبيته عند الفتيات وتعلقهن به "أو بمن يشبهه من الشباب أو بما يمثله الدارمى من شباب ونزق وحركة وحياة ورجولة وشاعرية ومركز اجتماعى... وطمع كل واحدة منهن بأن تكون صاحبة الخمار الأسود التى تتصدى للناسك المتعبد، فترده عن صلاته وصيامه وتجعله يخلع ثياب الزهد والتعبد والوقار من أجل جمالها والظفر بحبها ووصلها"(٤٩).

وهو ما يؤكد أنها مليحة خارقة تجاوزت العادى المألوف، وهذا ما نلاحظه أيضًا فى وقتنا، فكثيرًا ما تتعلق الفتيات بمغنين أو بممثلين... فهذا التعلق يلامس الفتيات من الداخل ويدغدغ عواطفهن ويعمل على إيقاظ الإنسان الذى يرقد فى أعماقهن جميعًا، حتى إن كان ذلك مستورًا خفيًا ومقيدًا بعادات اجتماعية وقيم أخلاقية تحد منه أو تكتمه أحيانًا، وقد يظهر فى اللحظة المناسبة التى تكسر القيود وتفجر المكبوت.

ب - أثارت استغراب النساك إخوان الدارمى فجعلوا يقولون له: "... ماذا صنعت؟؛ فقد ظنوا أنه ارتد وحاد عن طريق الحق وجادة الصواب، ولكنه كان واثقًا من نفسه عارفًا بالوظيفة التى يؤديها ولذلك كان يقول لهم "ستعلمون نبأه بعد حين".

جـ - حققت الفائدة المرجوة التى ينشدها التاجر العراقى ومسكين الدارمى؛ فالأول يريد تسويق خُمره السود، والثانى يريد أن يقبض الثمن المناسب للحيلة

---

(٤٩) عصام نور الدين، مرجع مذكور سابقا، ص: ٢٠.

www.jadidpdf.com

التى احتالها لكى تشترى مليحات المدينة الخمارات السوداء. فكلاهما حقق منفعة، ونحن نعلم أن الخطاب الإشهارى فى حقيقة أمره مؤسس على المنفعة وهى غايته القصوى وهدفه النهائى الذى يعمل على تحقيقه بجميع الوسائل.

٤ - لغة النص:

تتميز لغة الإشهار بصفة عامة بجمل بسيطة قصيرة موجزة مكثفة من حيث الدلالة، تحمل فكرة رئيسية واحدة، غالبًا ما تود تبليغها إلى المتلقى فى أحسن الظروف والأحوال. إن ما يهم الإشهارى من اللغة هو أن يبلغ خطابه ويحقق الهدف منه مهما يكن المستوى اللغوى المستعمل، فقد يكون فصيحًا أو تتداخل فيه الفصحى بالعامية، أو يكون خليطًا بين الفصحى والعامية وكلمات أجنبية...

والمتأمل لهذا النص يجد لغة فصحى تترجم الوسط الاجتماعى الذى تنتمى إليه وتوضح طبقاته المختلفة؛ فمن التجار إلى النساك والزهاد المنقطعين للعبادة فى المساجد إلى المغنيين والشعراء المشهورين بالظرف والخلاعة إلى الفتيات المليحات... وهذه طبيعة الحياة المبنية على التناقض الذى هو أساس انسجامها وديمومتها واستمرارها، كما أن هذه اللغة ذات مستوى دلالى بين الجماعة المتحدة بها وتظهر تداوليتها على مستويات عديدة منها:

أ - مستوى العناصر الرابطة:

التى تؤدى وظيفة التأليف بين أوصال النص وتساهم فى تحقيق انسجامه، فمن ذلك الربط بالفاء الذى مارس حضوره فى النص بتواتره حوالى سبع عشرة مرة منها: "...ف باعها كلها إلا السود فلم يجد لها طالبًا ف كسدت عليه...، ف قيل له ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمى... ف قصده ف وجده..."

إن الدور الذى تؤديه الفاء هنا يتعدى وظيفة العطف إلى غرض أبعد منه يتناسب مع نفسية التاجر العراقى لما كسدت سلعته فصار متلهفًا على إيجاد مخرج لمأزقه بأن يبيع كل خمره السود بسرعة الفاء فى العطف أكثر من الواو وثم...

www.jadidpdf.com

ويتناسب مع جهة أخرى مع ما يقتضيه الإشهار من سرعة فى تداوله وأداء وظيفته بين الجمهور.

ب - على مستوى بعض الأساليب:

وظفت فى النص أيضًا أساليب لغوية تداولية أخرى منها:

- الطلب: "قل للمليحة فى الخمار الأسود".
- الاستفهام: "ماذا فعلت بزاهد متعبد؟".
- الخبر: "قد كان شمر للصلاة ثيابه

حتى وقفت له باب المسجد"

- التأكيد: "قد كان شمر للصلاة ثيابه".
- مخاطبة المليحة ورجاؤها وتضرعه لها "ردى عليه صلاته وصيامه لا تقتليه...".
- القسم: "لا تقتليه بحق دين محمد.
- الالتفات: ويتمثل فى الانتقال من المخاطب إلى الغائب إلى المخاطبة.

تتماشى كل هذه الأساليب مع ما يقتضيه الخطاب الإشهارى الذى كثيرًا ما يوظف أساليب الطلب والنداء والتوكيد... فى التعبير عن نفسه والتقرب من المتلقى شيئًا فشيئًا واستدراجه لتقبل الرسالة بسهولة ولذة ومتعة، ذلك أن "اللقطة الإشهارية لا تتضمن الإكراه بل تتركنا أحرارًا لقول لا، فنحن فى نظرها لسنا مستسلمين بل شركاء مسترخين ولاعبين وأطراف متورطة معها بإصرار مسبق"(٥٠).

---

(٥٠) نصر الدين العياضى، مرجع مذكور سابقا، ص: ٤٥.

www.jadidpdf.com

إن اللقطة الإشهارية تغرينا، لأنها - إن جاز القول - باسمة ومسكنة وغالبًا ما تستقبلنا وتحتوينا ولا نستطيع إلا أن نقول لها: "نعم لبيك وسعديك وسمعًا وطاعة.

ولابد من الإشارة إلى أنه بالرغم من كون الدارمى قد أنشأ أبياتًا غزلية ما تزال تمارس حضورها فى الذاكرة العربية وهى أجمل ما جاءت به قريحة الشاعر العربى، فإن النص قد هيمنت عليه الألفاظ الدينية؛ لأنَّ السياق الثقافى - الاجتماعى السائد الذى أنتج فيه النص يتمثل فى الثقافة العربية الإسلامية التى تتسع للتعبد والصلاة والصيام والزهد... وتتسع للغزل والغناء والتعبير عن الحب والشوق...

* * *

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الرابع

التفكيكية

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الرابع

التفكيكية

ليس من الغريب أن يقال أن التفكيكية خرجت من عباءة البنيوية، لأنها بالفعل خرجت من عباءتها، لكنها تمردت وانشقت عليها؛ وهذا ما صرح به "جاك دريدا" مؤسس التفكيكية إذ يقول: "لما كنا ما نزال نعيش فى عصر الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا، يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه، فالنقد الأدبي بنيوى فى كل عصر بفعل جوهر وبفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك، وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم فى نفسه، فى مفهومه ونظامه وطريقته، بات يعرف أنه متصور عن القوة التى يتقل منها أحيانًا عندما يرينا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه، وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب... "ثم يستطرد قائلاً: "... ولكن البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب، هناك أيضًا التضامن بين العناصر والكلية التى هى مشخصة دائمًا"[1].

من خلال هذا التصريح نستطيع أن نقول بأن رواد التفكيكية كان اتجاههم فى البداية اتجاهًا بنيويًا، ولكنهم تمردوا على البنيوية وثاروا عليها لأسباب قد ترجع إلى العقم الذى آلت إليه البنيوية فى تحليلها للنص الأدبي، وفشلها فى تحقيق طموحات هؤلاء النقاد فى تقديم مشروع متكامل للتحليل، وربما إلى سوء فهم بعض النقاد لبعض المنطلقات البنيوية مثلما حدث لدريدا الذى أساء فهم العلامة اللغوية، أو بمعنى أدق: إن "دريدا" فهم العلامة فهمًا مغايرًا، أو بطريقة تنأى عن التحديد الذى وضعه "دى سوسير" لها.

---

(١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط/١، ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ١٣٤.

www.jadidpdf.com

ومثلما بدأت البنيوية جهودها النقدية بالتشكيك فى المناهج التاريخية أو السياقية، ومجافاتها للنص، وعدم قدرتها على إعطاء نتائج علمية دقيقة، بدأ المشروع التفكيكى أيضًا بالشك لكنه شك فى اتجاه معاكس "كان الشك عند التفكيكيين فى المنهج العلمى ذاته، وعدم الوثوق فى إمكانياته لتحقيق العلمية النقدية الموضوعية المنشودة، ترتب على هذا أنه فى حين اعتبرت البنيوية النسق هو الأساس فى عملية الكشف عن البنية سخر التفكيك من النسق، وشكّك فيه بوصفه نظامًا عامًا قادرًا على تحديد طريقة أداء العلامات وتحقيقها للدلالة، لقد جاء التفكيك لينسف كل القواعد والقوانين، ويعطى المدلول حرية اللعب الكامل مستقلاً عن دواله فاتحًا بذلك أمام القارئ آفاقًا من حرية تفسيره للعلامات"(٢).

"كما ينسف القراءات التقليدية ليواجه النصوص بحرية، ودونما إعداد مسبق، ودون أن يعمد إلى البحث عن مراكز، أو بؤر، أو بنى للنصوص الأدبية، هادفًا إلى إظهار تناقضها وعدم تجانسها، وهو يغوص إلى الأعماق، وينتقل من داخلها إلى خارجها متى شاء، دون أن يحبس نفسه داخل النص الأدبى، فى حفريات معرفية فى جسد الخطابات الفكرية والأدبية، من أجل الوصول إلى نتائج وخلاصات هامة"(٣).

فالتفكيكية إذن تعنى: "تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها، وتسعى التفكيكية إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة، واستحضار المغيَّب بحثًا عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدد قراءات الدال، مما يفضى إلى متوالية لا نهائية من الدلالات، وإذا كانت المناهج التقليدية تطمح إلى تقديم

---

(٢) د. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة ١٩٩٩م، ص ٤٩.

(٣) محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون حزيران ٢٠٠٤.

www.jadidpdf.com

براهين متماسكة لحل الإشكال في عملية وصف الخطاب أو الاقتراب من معناه، فإن التفكيكية تحاول إبراز الشك في مثل هذه البراهين، وتقويض أركانها، وتصديع بنى الخطاب مهما يكن جنسه ونوعه، ثم هي تفحص ما تخفيه تلك البنى من شبكات دلالية"(٤).

ويعُدّ النقاد التفكيكيون - بعد دريدا - النقد أدبًا وإبداعًا ثانيًا على أنقاض النص الماثل، فيقول (ليتش): "إن عملية إنتاج التفكيك ذاتها هي بالضرورة إنتاج نصّ، وكل كتابة نقدية من هذا النوع تحتوى نقطتها العمياء الخاصة بها (أبوريا Aporia). فكل تفكيك يفتح نفسه أمام تفكيك آخر، ومعنى هذا أن الإنتاج الأخير لقراءة تفكيكية لا يمكن أن يكون نهائيًا، لكنه مجرد خاتمة تخضع هي نفسها لعملية محو جديدة"(٥).

ويواكب التوجه التفكيكي أبعادًا فكرية وسياسية تمثل إنعكاسًا لاستراتيجيات العالم الجديد السائر في طريق تحقيق العولمة؛ وهي استراتيجية تسعى إلى الهيمنة بضرب الفكر من الداخل لتقويض ثوابته، وهو ما يعني التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متتالية لها من الداخل.

ولعل خير مثال واقعي لهذا المنهج ما يجرى من أحداث في عالمنا المعاصر في محاولة لتفكيك الكيانات والثقافات لإعادة تشكيل العالم وإخراج بعض الثقافات والحضارات من سجل التاريخ، وقد كتبت كثير من التنبؤات(٦) حول مستقبل هذا المسار(٧).

(٤) د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدى، مؤسسة حمادة، إربد - الأردن ١٩٩٨م، ص ٢٢ - ٢٣.

(٥) V.Leitch: Deconstraction Criticism P. 229 نقلا عن: محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مقال بمجلة الموقف الأدبى، عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون حزيران ٢٠٠٤.

(٦) من الأمثلة على ذلك: نهاية التاريخ لفرنسيس فوكو ياما، ونهاية الجغرافيا لبول فيلر، ونهاية اليوتوبيا، لراسل جاكوبى، وصراع الحضارات لصمويل هنتجشتن.

(٧) د. حلام الجيلالى: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤٠٤، لسنة ٢٠٠٤م، ص ٣٣.

www.jadidpdf.com

نشأة التفكيكية

ترجع جذور التفكيكية إلى الفيلسوف "نيتشه" الذى وجه سهام النقد إلى مفهوم الحقيقة، ثم جاء "هيدجر" فوضع مصطلح (التفكيك)، وركز نقده على الخطاب الغيبى، وليس من شك فى أن "هيدجر" بفلسفته كان له بالغ الأثر فى توجيه فلسفة "دريدا" توجيهًا ماديًا بعيدًا عن الميتافيزيقا، الأمر الذى جعل "دريدا" يقول عنه: "إن دَيْنى لهيدجر من الكبر بحيث أنه سيصعب أن نقوم هنا بجرده والتحدث عنه بمفردات تقييمية أو كمية.. إنه هو من فرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا، وعلمنا أن نسلك معها سلوكًا استراتيجيًا يقوم على التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل"(٨).

ولم يقف تأثير "هيدجر" على دريدا عند هذا الحد بل إن "بعض الأفكار الأساسية لتفكيك "دريدا" مثل المعرفة واللغة، الحضور والغياب، لا نهائية الدلالة، رفض الثوابت والقراءات المعتمدة، وغياب المركز الثابت للمعرفة، والتناص، وفوق هذا وذاك مفهوم التدمير ذاته، تتطابق مع فلسفة "هيدجر" التأويلية بصورة تتخطى حدود المصادفة أو تواتر الفكر"(٩).

ثم جاء "ميشيل فوكو" صاحب (المنهج الحفرى) فى تحليل وقائع الخطاب وأنظمة المعرفة، وبالتوازى معه ظهر "جاك دريدا" الذى تبنّى مصطلح (التفكيك) وبرع فى استثماره، حتى اشتهر به، مركزًا نقده على عالم المعنى وفلسفة الحضور، من خلال عالم الكتابة ومفاهيم الأثر، والاختلاف، والإرجاء...

لقد كانت الفلسفة "من أفلاطون إلى هيجل هى فلسفة الحضور، ونعنى بذلك أن الوعى لا يعترف إلا بما حضر - فى الوعى - لديه فيتخذ شكل الدلالة

(٨) عادل عبد الله: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ط/ ١ دار الحصاد، سوريا - دمشق ٢٠٠٠م، ص ١٦٢.

(٩) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة - الكويت، عدد ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨م ص ٣٠٢.

www.jadidpdf.com

والمعنى والقانون والهوية فيتطابق هكذا مع مقولاته، مما يعنى أن فكر الإنسان هو مركز الكون... غير أن الانقلاب الذى حصل فى صف الفلسفة منذ "هيدجر". ومنه انطلق "جاك دريدا" يقول بفلسفة الغياب تلك الفلسفة التى تقول بالآخر المغاير الذى لا يفتأ ينأى عبر صيرورة الاختلاف"[١٠].

وأول إعلان لميلاد التفكيكية فى النقد المعاصر يرجع إلى الندوة التى نظمتها جامعة "جون هوبكنز" حول موضوع (اللغات النقدية وعلوم الإنسان) فى أكتوبر من عام ١٩٦٦م، وقد اشترك فى هذه الندوة مجموعة من النقاد والباحثين من أمثال: "رولان بارت"، و"تودوروف"، و"لوسيان جولدمان"، و"ج. لاكان"، و"جاك ديريدا"، وقد شارك "ديريدا" بمداخلة أرسى فيها أسس التفكيكية، وكان عنوان مداخلته: (البنية والدليل، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية)، ثم ضمنها بعد ذلك كتابه: (الكتابة والاختلاف).

وفى بداية السبعينيات فى القرن العشرين بدأت التفكيكية تتغلغل فى البيئات النقدية - الأدبية، بعد أن طار اسم "دريدا" فى جامعتى "ييل (Yale)"، وجون هوبكنز (John Hopkins)، وبدأ يبرز كمنظر حقيقى للتفكيك، وربما لم يحظ النقد التفكيكى فى أوربا بنفس الخطوة التى لقيها عند جماعة "ييل"، وإن يكن "رولان بارت" من أكثر النقاد استيعابًا للفرضيات التفكيكية[١١].

لقد كان إسهام "رولان بارت" فى التفكيك سابقًا على مولد الحركة نفسها؛ فهو فى دراسته النقدية النصية مثل: (S/Z) (س/ز) الصادر فى عام ١٩٧٠م، و(لذة النص) الصادر عام ١٩٧٣م يكشف عن ناقد مبدع، ومنظر غير محدود، إنه

---

(١٠) د. عبد العزيز بن عرفة: التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربى المعاصر العدد ٤٨ - ٤٩، نقلا عن: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، مرجع سابق، ص ١٣.

(١١) د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدى، ط/١ مؤسسة حمادة ودار الكندى، إربد، الأردن ١٩٩٨م، ص ١٩ - ٢٠.

www.jadidpdf.com

في الكتاب الأول يقرأ قصة بلزاك (ساراسين) قراءة تفكيكية، فيكتب عن هذه القصة التي لا تعدو عشرين صفحة، كتابًا كاملاً من مائتي صفحة ونيِّف، وقد قام بتفكيك هذه القصة فوقع فيها على خمسمائة وإحدى وستين جملة مثلث وحدات قرائية محاولاً استنباط دلالالتها الضمنية، وباحثًا عن مجموعة من الشفرات داخل القصة منها: الشفرات التفسيرية، وشفرات الحدث، والشفرات الثقافية، والشفرات الضمنية، والشفرات الرمزية، وغيرها(١٢).

ومن النقاد الذين كان لهم دور بارز في ترسيخ مفهوم التفكيكية الناقد الأمريكي "بول دي مان" (B. De. Man) الذي يمكن أن تتلمس لديه نظرية في القراءة التفكيكية في كتابيه: (العمى والبصيرة)، و(أليغورات القراءة) على نحو ما تلمسها "جوناثان كلر" حيث أبرز دور "دي مان" ونقده التفكيكي في كتابه: (حول التفكيكية).

أما مجموعة نقاد "ييل" (Yale) الذين ظهروا في أمريكا الشمالية فقد اهتموا على اختلاف تكويناتهم الفكرية واتجاهاتهم الثقافية في الثمانينات بعدد من القضايا النقدية منها: نظرية القراءة، والتفكيك، والنقد النسائي، ومن أشهر هؤلاء النقاد التفكيكيين الذي أثروا الحركة التفكيكية تنظيراً وتطبيقًا: "بول دي مان" (B. De. Man)، و"هارولد بلوم" (H. Bloom)، و"جيفري هارتمان" (G. Hartman)، و"هيليس ميللر" (H. Miller)(١٣)، و"باربارا جونسون" (Barbara Johnson).

---

(١٢) انظر للتفصيل: د. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط/ ٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م، ص٦٧ - ٦٨.

(١٣) انظر: على الشرع: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات، الجامعة الأردنية، م١٦، ع ١٩٨٩، ٣م، ص ١٨٩ - ٢٠٨، نقلا عن: د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ط/ ١ مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن ١٩٩٨م ص٢٢.

www.jadidpdf.com

ويعد "دريدا" الاسم الأكثر اقترانًا بالتفكيك، فقد طرح آراءه فى ثلاثة كتب نشرت في سنة ١٩٦٧ وهى (حول علم القواعد)، و(الكتابة والاختلاف)، و(الكلام والظواهر)، والمفهوم العام لهذه الكتب يدور على نفى التمركز المتمثل فى الثقافة الغربية، هذا النفى يعنى نفى الحضور الذى يرى فيه "دريدا" أنه (مدلول متجاوز)، ولذلك يبحث "دريدا" عن المنطوق أو أفضلية الكلام على الحضور سعيًا منه فى قلب المعنى وإسقاطه من اللغة.

وقد بدأ "دريدا" نظريته بنقد الفكر البنيوى الذى كان سائدًا آنذاك بإنكاره قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية إلى حل مشكلة الإحالة، أى قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شيء ما خارجه، فهو ينكر أن اللغة "منزل الوجود" ويعنى بذلك القدرة على سد الفجوة ما بين الثقافة التى صنعها الإنسان والطبيعة التى صنعها الله، وما جهود فلاسفة الغرب جميعًا الذين حاولوا إرساء مذاهب على بعض البدهيات أو الحقائق البدهية الموجودة خارج اللغة إلا محاولات يائسة كتب عليها الفشل.

ويرى "دريدا" أن الفكر الغربى قائم على ثنائية ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلا بها مثل: العقل/ العاطفة، الجسد/ الروح، الذات/ الآخر، المشافهة/ الكتابة، الرجل/ المرأة(١٤).

وقد وصف "دريدا" مواصلة هذا الطريق بأنها عبث لا طائل من ورائه وحنين إلى ماض من اليقين الزائف(١٥) عبر عنه الفكر الغربى بألفاظ لا حصر لها

---

(١٤) د. ميجان الرويلى: ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٥٠.

(١٥) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى/ عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٧، ص ١٣٣.

www.jadidpdf.com

عن فكرة المبادئ المركزية مثل: الوجود، الماهية، الجوهر، الحقيقة، الشكل، المحتوى، الغاية، الوعى، الإنسان، الإله[١٦].

إن المنهج التفكيكى يقوم على أساس التقويض والهدم للفكر القديم، والقراءة النقدية المزدوجة، ويسعى إلى تفكيك البنية، وتحويل الثابت، وتثبيت المتحول، وإلحاقه ببيئات أخرى مضادة أو غريبة وفق مبدأ وحدة الاختلاف الهيجلية.

وفى هذا المنحى يذهب الفيلسوف الفرنسى "جاك دريدا" ليؤسس مذهبًا فلسفيًا فى محاولة لمنح العدم هوية من خلال قلب السائد وهدم المبنى، فلا تتحقق مقصدية النص فى حيز المحو والاختلاف والحضور والغياب.

ورغم هذه الخصائص التى تتصف بها النظرية فإن "دريدا" يصر على عدم ارتباط مشروعه بالعدمية بل يرى أن قراءته التفكيكية/ التقويضية قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معان فى قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوى عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به، أى أنها تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه، وبهذا تقلب القراءة التفكيكية/ التقويضية كل ما كان سائداً فى الفلسفة الماورائية.

وعادة "دريدا" فى القراءة هى الوقوف عند قطعة من النص تبدو هامشية، أو عند حاشية، أو مصطلح، أو صورة، أو تلميح، والتَّشبث بالعمل من خلالها، حتى الوصول بها إلى حد التهديد بتعرية التقابلات التى تحكم النص ككل، وفى تعامله مع النصوص لا ينظر "دريدا" إلى النص كمجموع متجانس، فليس هناك

---

(١٦) رامان سلون، ترجمة: د. جابر عصفور: النظريات الأدبية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة آفاق الترجمة، سنة ١٩٩٥، ص ١٦٣ - ١٦٤.

www.jadidpdf.com

من نص متجانس، بل إن فى كل نص قوى عمل هى فى الوقت نفسه قوى تفكيك، وهناك دومًا إمكانية لأن تجد فى النص المدروس ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه، وما يهم "دريدا" فى قراءته ليس النقد من الخارجى، وإنما الاستقرار أو التموضع فى البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية فيه، يمكن أن يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه(١٧).

وقد طرح "دريدا" مصطلحات عدة فى إثبات هذه الفكرة منها الاختلاف والإرجاء، والتقويض، وهوة النص.. وغيرها من المصطلحات، ويبقى الدور المهم فى عملية التفكيك هو القارئ الذى يحدث عنده المعنى ويُحدِّثه، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف... ومن هنا فإن أى مناقشة للتفكيك لابد أن تبدأ بالقارئ، وتجربة القارئ التى لا يوجد قبل حدوثها شىء... فالقارئ هو الذى يفكك النص ويعيد بناءه على وفق آليات تفكيره.

ويتجاوز (المنهج التفكيكى) ثنائية الظاهر والباطن، والسطح والعمق للنص، ليقول بأن الخطاب يحجب ذاته، أى يحجب بنيته وسلطته، فهو يحجب ذاته من فرط حضوره، وفى حين يهتم (المؤول) بكشف الغطاء عما غمض وخفى، أى عن (معنى المعنى)، فإن (المفكك) يهتم بالكشف عن الأساس المحتجب للمعنى.

"والمحتجب ليس هو الباطن، وإنما هو المسكوت عنه أو المنسى أو المهمش، وهكذا يقطع (التفكيك) الصلة نهائيًا مع المؤلف ومراده، ومع المعنى واحتمالاته، لكى يلتفت إلى ما يسكت عليه المتكلم فيما هو يتكلم عليه؛ فالتفكيك حفر فى طبقات النص لتعرية آلياته فى إنتاج المعنى، أو فضح الاعيبه فى إقرار الحقيقة؛ ولهذا فإن التفكيك يشكل إستراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص

---

(١٧) دريدا - الكتابة والاختلاف - ترجمة: كاظم جهاد - دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٨ ص ٤٩.

www.jadidpdf.com

وإمبريالية المعنى، وديكتاتورية الحقيقة، وهو يتجاوز منطوق النص إلى ما يسكت عنه النص، ولا يقوله، إلى ما يستبعده ويتناساه.

إنه يقول لنا إن الخطاب ليس بمنظومته بل بالمسكوت عنه"[١٨].

إن عمل "دريدا" عمل مفكك De-constructeur لكونه قد أعاد النظر فى المفاهيم التى تأسس عليها الخطاب الغربى الذى لا يعدو أن يكون خطابًا ميتافيزيقيًا، وليس هناك بديل يقدمه "دريدا"، بل إن مشروع عمله لا يمكن أن ينحصر فى دائرة محددة إنها مغامرة لا يمكن التنبؤ بنتائجها ولكن يمكن معرفة سمعتها ونقصد هدم الميتافيزيقيا.. ولهذا يقود التفكيك، إذن، هجومًا ضاريًا وحربًا شعواء على الميتافيزيقيا فى قراءة النصوص: فلسفية كانت أو غير فلسفية.

ويُقصد بالميتافيزيقيا التى يستهدفها التفكيك فى هجومه: "كل فكرة ثابتة وساكنة مجتثة من أصولها الموضوعية، وشروطها التاريخية"، فالميتافيزيقيا لا تكف عن الاستيطان فى النصوص وإنتاج الثنائيات المتعارضة، وتفضيل أحد الحدين على الآخر: دال/ مدلول، خارج/ داخل، واقع/ مثال، الواقع/ الحلم، الخير/ الشر، الشرق/ الغرب، المذكر/ المؤنث... إلخ، فتُستغل هذه الثنائيات فى الممارسة العملية، ولهذا يتسم التفكيك بطابع سياسى فضلاً عن كونه إستراتيجية فلسفية لأنه يتقدم باتجاه النصوص، لا لكى يهدم ويقوض المنطق الذى يحكم النص فقط، وإنما، أيضًا، لكى يفضح الميتافيزيقيا[١٩].

يقول د. "غسان السيد": "لقد جاءت اللحظة الحداثوية الأوربية التى نقلت الإنسان من واقع إلى واقع آخر مختلف تخلخلت فيه كل الثوابت السائدة التى جمدت العقل البشرى لقرون طويلة، فتشكل وعى جديد معارض بصور كلية

---

(١٨) محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون حزيران ٢٠٠٤.

(١٩) د. أيسر الدبو: التفكيكية فى النقد الحديث، مقال منشور بشبكة الفصيح الإلكترونية بتاريخ: ٦/٨/٢٠٠٧م.

www.jadidpdf.com

للوعى اللاهوتى الذى أراد توحيد العالم حول مركز عقائدى موحد يتجسد فيه المعنى الوحيد للحقيقة التى لا تقبل النقاش.

ومنذ تلك اللحظة تميز الفكر الغربى بالقدرة على مراجعة ما أنجزه واشتغل عليه حتى وإن كان يقع ضمن ثوابته، وولد هذا الأمر خطابًا مختلفًا عمّا هو سائد، خطابًا يريد أن يقطع كل الجسور مع الماضى، ومع أى نقطة إحالة مرجعية ثابتة، ويتمثل هذا الخطاب، بصورة خاصة، فى خطاب "جاك دريدا"، الذى جاء فى الأساس ليفضح الخطاب الغربى الذى لم يستطع فى مراحله كلها التخلص من مركزية حادة تتحكم فى الوعى الجمالى والقيمى للإنسان"(٢٠).

* * *

(٢٠) المرجع السابق.

www.jadidpdf.com

أهم المصطلحات التفكيكية

على الرغم من أن "دريدا" يرفض اعتبار التفكيك منهجًا نقديًا، كما يرفض تقنين القواعد والإجراءات له، فإنه وضع مفاهيم ومصطلحات للتحليل التفكيكى تمثلت فى: ميتافيزيقا الحضور، والتمركز حول العقل، والاختلاف أو (التأجيل)، والانتشار (أو التشتيت)، والتناقض (أو العمى)، والملحق (أو الإضافة)، والتكرار، والأثر... إلى غيرها من المصطلحات التى تقوم عليها النظرية التفكيكية.

ولكى نقترب أكثر من النظرية التفكيكية رأيت أن أعرض لبعض هذه المصطلحات إذ إنه لا يتأتى فهم النظرية إلا من خلال متابعة هذه المصطلحات والكيفية التى تعمل بها داخل النص المدروس، وجميعها تستعصى على الوجود إلا نتيجة تفاعلها داخل نصها، وأهم هذه المصطلحات كما صاغها "دريدا":

(١) الاختلاف/ الإرجاء: "Defferance".

(٢) نقد التمركز: "Critique of centricity".

(٣) الأثر: "Trac".

(٤) الحضور والغياب: "Presence and Absence".

(٥) الانتشار أو التشتيت: "Difference".

(٦) التكرارية: "Repitition".

ويطلق "جاك دريدا" على مثل هذه المصطلحات التى يشتقها من المادة قيد الدراسة "البنية التحتية"[٢١].

---

(٢١) د. ميجان الرويلى، ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٥٤. انظر: ممدوح الشيخ: مقال منشور فى مجلة «الآطام» السعودية - العدد الثامن - شعبان ١٤٢١ - نوفمبر ٢٠٠٠ - الصفحات: ٤٧ - ٥٨.

www.jadidpdf.com

(١) الاختلاف/ الإرجاء: "DEFFERANCE".

هذا المصطلح سبب مشكلة فى الترجمة بسبب الالتباس الحتمى المرتبط به، فترجمه البعض (الاختلاف والإرجاء)[٢٢].

أما الدكتور "عبدالوهاب المسيرى" فترجم هذا الاصطلاح إلى "الاخترجلاف" وهى كلمة قام بنحتها من كلمتى "اختلاف" و"إرجاء" على غرار كلمة "LADIFFERAANCE" التى نحتها "دريدا" من الكلمة الفرنسية "DIFFER" ومعناها أرجأ والكلمة (Difference) بمعنى اختلاف وتحمل معنى الاختلاف (فى المكان) والإرجاء (فى الزمان).

لقد حول "دريدا" حرف (e) فى المفردة (Difference) إلى حرف (a) لتصبح الكلمة هكذا: (La differance) مستفيداً فى ذلك التحويل من منطق الفرنسية الذى يمنح اللاحقة اللغوية (ance) معنى الفعل وطاقته، أى ما يقابل المصدر فى العربية، وإذن فالكلمة التى يستخدمها "دريدا" تتضمن معنى الإحالة والإرجاء والتأجيل"[٢٣].

ويرى "دريدا" أن المعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر، فكال دال متميز عن الدوال الأخرى، ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما، وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى، لكن معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل فى أية لحظة (فهو دائمًا غائب رغم حضوره)، وهكذا فالاخترجلاف عكس الحضور والغياب بل يسبقهما[٢٤].

---

(٢٢) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى / عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٧، ص ١٣٨.

(٢٣) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر ١٩٩٨، ص ٣١، وانظر د. بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة، ص ٢٤.

(٢٤) د. عبد الوهاب المسيرى: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيرى جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، المجلد الخامس، ص ٤٢٦.

www.jadidpdf.com

(٢) نقد التمركز: "Critique of centricity":

يقدم "نقد التمركز" إمكانية كبيرة فى فحص منظومة الخطاب الفلسفى الغربى عبر قرونه الممتدة زمنيًا، والمكتسبة لخصوصية معيّنة فى كل لحظة من لحظاتها، بوصفها المراحل المتعاقبة للبناء التدريجى للفكر الأوروبى الحديث، ويكشف هذا المعطى فى الوقت نفسه عن التأمل الفلسفى المتعالى، ويعمل على تعريته، وتمزيق أقنعته بوصفها رواسب حجبت صورة الحقيقة.

ويُصر "دريدا" على أن لكل تركيب مركزًا سواء كان تركيبًا لسانيًا أم غير لسانى، فلسفيًا أم غير فلسفى، وحمل التراكيب لمراكز محددة يعطى أهمية لحركة الدوال، لأن المركز - حسب "دريدا" - هو الجزء الحاسم من التركيب، إنه النقطة التى لا يمكن استبدالها بأى شىء آخر، ويجب التفريق بين أهمية المركز بالنسبة للتركيب النصى، وبين نقد التمركز، فالمركز شىء إيجابى لحركة الدلالة والمعنى، أما التمركز فهو شىء مفتعل يضفى المركزية على ما هو ليس بمركز، ويقود ذلك إلى احتكار التكثيف (Decondense) واستبداد النموذج (Exemplarity) بمعنى قيام بنية مركزية تدعى لوحداتها النموذج المتعالى الذى يصح تطبيقه على كل نص، فى زمان غير مقيد، وتوجه "دريدا" فى هذا الإطار كان منصبًا على نقد التمركز بوصفه دلالة سلبية، ومدح المركز بوصفه العنصر المشع للدلالة، والنقطة التى ينبثق منها اختلاف المعنى[٢٥].

(٣) الأثر: "Trac":

الأثر هو القيمة الجمالية التى تجرى وراءها كل النصوص، ويتصيدها كل قُرَّاء الأدب، وأفضل ما يقال عنه: إنه سحر البيان.

---

(٢٥) د. أيسر الدبو: التفكيكية فى النقد الحديث، مقال منشور على موقع «شبكة الفصيح» الإلكترونى بتاريخ: ٦/٨/٢٠٠٧م.

www.jadidpdf.com

والأثر هو التشكيل الناتج عن الكتابة، وهو ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابة، ويصير (الأثر) وحدة نظرية فى فكرة (النحوية) ترتكز الفكرة بكل طاقتها عليه، ومن خلاله تنتعش الكتابة، وإن كان سحراً لا يدرك بحس ولكنه يتحرك من أعمق أعماق النص متسربًامن داخل مغاوره ليشعل طاقاته بالفعاليات الملتهبة، مؤثراً بذلك على كل ما حوله دون أن تستطيع يد مسه، والأثر مسئول عن كل انفعال يصدر عن الجزئيات الدنيا للإشارة، مثلما أنه حاصل الناتج الذى تحدثه وظائف العلاقات كما فى النظر البنيوى.

وما الكتابة إلا وجه واحد من تجليات (الأثر) وليست هى الأثر نفسه، وبكل تأكيد فالأثر الخالص لا وجود له كما يقول 'دريدا'، وهدف التحليل التشريحى (التفكيكى) هو تصيد الأثر فى الكتابة، ومن خلالها ومعها[٢٦].

(٤) الحضور والغياب: "Presence and Absence".

يشكل الحضور والغياب تتويجًا نقديًا للمعطيات السابقة، لأنه يمثل الثمرة المعرفية للتحليل التفكيكى، والهوية المحددة له، وهو الأصل فى الرصيد النقدى للطرح التفكيكى، لأن جميع إجراءات المسيرة النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول، وقد انطلق 'دريدا' من خلال هذه الثنائية - إلى جانب المعطيات السابقة - لنقد توجه الخطاب الفلسفى الغربى، وتقويض أسسه من خلال كشف تناقضاته واللعب بأنظمته وممارساته، وتحويل معادلته المعرفية من (ميتافيزيقيا الحضور) - حسب مصطلح 'دريدا' - إلى غياب المعنى واختلافه وتعدده.

إن المراهنة التفكيكية تتجه صوب (الغياب) انطلاقًا من كون المعنى الاجتماعى أو الاقتصادى أو السياسى غير مستقر، وغير محدد، ولذلك أسباب عديدة منها: انحدار النزعة الإنسانية وتلاشيها فى أُطر التحليل المعاصر (الفسلفى،

---

(٢٦) د. عبد الله محمد الغذامى: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط/ ٤ القاهرة ١٩٩٨م، ص ٥٦.

www.jadidpdf.com

والنقدى)، وتعـدد التحولات المعرفـية القاضـية بنشوء المذاهب والتيـارات الجديدة المحملة بالفكر والمعطى الثورى، فـضلاً عن إثارة بعض النزاعات المعرفية والثـقافيه القاضيـة بطرح تظاهرات فكرية، ومعان مختـلفة، تقود إلى التحـول والتناحر بين النصوص.

(٥) الانتشار أو التشتيت: "DIFFERENCE".

هذا المصطلح وأصله الإنجليزى "DISSEMINATION"، كانت ترجمته هو الآخر موضـوع اختلاف بين النقاد العـرب، فبينما اختـار "الرويلى" و"البازعى" ترجمته "الانتشـار والتشتيت" اختار "المسيرى" ترجـمته "تناثر المعنى"، والكلمة يستخدمها "دريدا" فى مقام كلمة دلالة وهى من فعل "DISSEMINAT" بمعنى: يبث أو ينثر الحبوب، وللكلمة معان أهمها: أن معنى النـص منتشر فيه ومبعثر فيه كبـذور تنثر فى كل الاتجاهات ومن ثم لا يمكن الإمـساك به، ومن معانيـه أيضًا: تشتيت المعنى - لعب حر لا متناه لأكبر عدد ممكن من الدوال، تأخذ الكلمة معنى وكأن لها دلالة دون أن تكون لها دلالة أى أنها تحدث أثر الدلالة وحسب[٢٧].

ويأخذ مصطلح تناثر المعنى بعدًا خاصًا عند "دريدا" الذى يركز على فائض المعنى وتفسخه وهو سمة تصف استخدام اللغة عامة[٢٨].

(٦) التكرارية: "Repitition":

يقوم هذا المصطلح على مبدأ الاقـتباس، ومن ثم تداخل النصوص؛ لأن أى نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للـنقل إلى سياق آخر فى زمن آخر، فكل نص أدبى هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمـات، والكلمات هذه سابقة للنص فى

---

(٢٧) د. عبـد الوهاب المسيرى: موسـوعة اليهود واليـهودية والصهـيونية - نموذج تفسـيرى جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، المجلد الخامس، ص ٤٣٧.

(٢٨) د. ميجـان الرويلى، ود. سعد البازعى: دليل الناقـد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٦٦.

www.jadidpdf.com

وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهى بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب . . .

والتكرارية لا تعتمد على نية المؤلف، ولا تصدر عن إرادته، ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة، ومن دونها لا كتابة، فكل كلمة فى النص هى تكرار واقتباس من سياق تاريخى إلى سياق جديد، وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص، وما التكرارية إلا حتمية تلقائية تحدث كالجادة ترسمها أقدام المارة فى الصحراء تلقائيًا[٢٩].

القراءة التفكيكية:

القراءة التفكيكية للنص قراءة حرة، ولكنها نظامية وجادة، والعلاقة بين النص وبين القارئ علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية، وهذا التفسير إنما ينبع من داخل النص، ولابد للقراءة التفكيكية أن تسعى لاستكشاف ما لم يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما هيمن عليه من أنماط لغته، وما لم يسيطر عليه من هذه الأنماط[٣٠].

فى القراءة التفكيكية ليس المهم ما يدعيه صاحب النص، وإنما المهم هو النص، ونحن لا نقرأ النص كى نعرف ما أراد المؤلف قوله، وإنما نقرؤه قراءة منتجة تجدد المعرفة به.

والنص الهام لا يمكن احتواؤه أو اختزاله، لأنه يملك القابلية على التجدد عبر قراءاته المختلفة، فكل قراءة تحييه وتعيد إنتاجه بقدر ما تقدم عنه نسخة جديدة مختلفة، ولهذا لا يمكن القبض على حقيقة النص، لأن النص ليس بما يقوله أو

---

(٢٩) د. عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط/ ٤ القاهرة ١٩٩٨م، ص ٥٧ - ٥٨.

(٣٠) د. عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص ٥٩.

www.jadidpdf.com

يطرحه، وإنما هو غير ما يقوله ويطرحه، والقارئ ليس ملتزمًا أن يأخذ بما يدعيه مؤلف النص، بل هو يرى ما لا يراه المؤلف، ويقرأ ما لم يقرأه[٣١].

إن القراءات المهمة ليست هى التى تقول لنا ما أراد النص قوله، وإنما هى التى تكشف عن إرادة الحجب فى الكلام، ولهذا فإن مثل هذه القراءة لا تتعامل مع النص كخطاب محكم متجانس، بل كفضاء رحب، أى كنص متنوع متعدد، ولا تهتم بالمصرح به، ولا تعنى بالمتن وطروحاته، بقدر ما تلتفت إلى الهوامش والحواشى والإحالات، وتُعنى باختلاف النص وتوتراته، وبخداع الكلام ومخاتلته، متجاوزة ما يريد المؤلف قوله، للكشف عما لا يقوله، ولا يفكر فيه.

إن مهمة الناقد هى ألا يأخذ بما يقوله النص، وأن يتحرر من سلطة النص، لكى يقرأ ما لا يقرأه النص، ولكن انطلاقًا مما يقوله، فالنص يحتاج إلى عين ترى فيه ما لم يره المؤلف وما لم يخطر له، وعين الناقد هى المؤهلة لذلك، لأنها تنقب فى النص طولاً وعرضًا وعمقًا وفى كل اتجاه، كاشفة عن عنصر أو وجه أو مستوى يتصل بطبيعة النص وبقواعد تشكله وببنيته، وتلك هى المعادلة الصعبة: أن يتعامل القارئ مع النص كحقل للبحث والتنقيب، أو كمنطلق للتساؤل والتجريب[٣٢].

إستراتيجية التفكيك

يمكن استخلاص المبادئ والاستراتيجيات التى تقوم عليها التفكيكية من جملة تصريحات صرح بها مؤسسها "دريدا" فى غير ما موضع، كما صرح ببعضها "رولان بارت"، و"فنسنت ليتش":

---

(٣١) محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون، يونية / ٢٠٠٤م.

(٣٢) على حرب: نقد النص، المركز الثقافى، بيروت ١٩٩٣، ص ٢٢، وانظر: محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مرجع سابق.

www.jadidpdf.com

(١) إن التفكيك هو إستراتيجية ممارسة مختلفة تأتى فى الوقت الذى تهافتت فيه كل الخطط، وقيل كل ما يقال، وفُعِل كل ما يُفعل، وفى هذه اللحظة بالذات يراد لنا أن نقول شيئًا مختلفًا، وأن نعمل العمل المختلف[٣٣].

(٢) إن التفكيك هو الرهان على قدرة متبقية للفسلفة للانزياح من بين فكى الإحراجات العالقة فيها سواء كانت مذاهب ميتافيزيقية أو منهجيات معرفية[٣٤].

(٣) إن التفكيك هو جريمة قتل السلطان، وإنزال الأفكار الإطلاقية من عليائها، وهو اغتصاب مشروع لكل الأطر المنهجية والمعقولات المدعية للشرعية المطلقة فى مجال المنطق كما فى الرياضة نفسها، كما الإبستمولوجيا بكل خلفياتها الأنطولوجية الظاهرة والباطنة[٣٥].

(٤) إن التفكيك هو القضاء على آلة "هيجل" الجدلية التى هى المؤامرة بحد ذاتها، وهى ما يمكن أن يكون الأكثر رعبًا فى العقل[٣٦].

(٥) التفكيك هو القضاء على فكرة الأصل التى هى القضاء على مركزية العقل، والدعوة إلى فلسفة بلا مركز[٣٧].

(٦) إن التفكيكية إيحاء بشىء استبدادى ينطوى على قوة عضلية، إنها توحى بتدمير النص بأدوات مغايرة أقوى من النص الذى تدمره، إن كلمة (Deconstruction) يقول "ميللر": "توحى بمنهجية من النقد

---

(٣٣) مطاع صفدى: مغامرة الاختلاف والحداثة، العرب والفكر المعاصر، عدد ٤٤ - ٤٥.

(٣٤) المصدر نفسه.

(٣٥) المصدر نفسه.

(٣٦) العرب والفكر المعاصر: مقابلة مع «دريدا»، عدد ١٨ - ١٩.

(٣٧) الطليعة الأدبية: مقال الدكتور ناصر حلاوى، عدد ٥ - ٦.

www.jadidpdf.com

قائمة على نشـاط يحول الشيء الموحد إلى شيء مفـتت شذرات، إنها توحى بصورة طفل يحطم ساعة والده محـولاً إياها إلى فتات غير قابلة لإعادة التركـيب، إنها كائن يقـتل أباه، طفل سيء يدمر دونما أمل فى الإصلاح ماكينة الميتافيزيقا الغربية[٣٨].

(٧) إن كلمة شجرة، ذلك التجـمع لأربعة حروف، ليست هى ذلك الشيء الخشبى، إن هذه العلامة تدل على غياب الشيء.

(٨) ليس للنص معنى محدد؛ فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هذا المعنى، ولكن هناك دائمًـا لعب للدوال، واندياح للمعنى نتيـجة لذلك إلى غير نهاية وبلا حدود، ومن ثم تنتفى قابليته للتفسير النهائى[٣٩].

(٩) النص فى التفكيك ليس شـيئًا مـوحدا أو مستـقلاً لكنه مجمـوعة من العلاقات مع نصوص أخرى، إن نظامه اللغوى، ونحوه، ومعجمه تجر معها شذرات آثارًا traces من التاريخ، بحيث يشبه النص مركز توزيع لجيش خلاص ثقـافى، يضم مجموعات لا يمكن تفـسيرها من الأفكار والعقائد المتنافرة.

إن شجرة النص هى بالضـرورة شبكة غير مكتملة من مـقتطفات واعية وغير واعية مستعارة... كل نص هو بينص»[٤٠].

(١٠) النص يوجد بقارئه، الذى يحل مـحل الكاتب فى كل قراءة، ويتعدد بتعدد قرائه.

---

(٣٨) د. على الشرع: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، م١٦، ع٣، ١٩٨٩م، ص ٢٠٠، وانظر: عـادل عبـد الله: التفكيكيـة إرادة الاختـلاف وسلطة العقل، ص ١٥٥ - ١٥٦.

(٣٩) د. عز الدين إسماعيل: جدلية الإبداع والموقف النقدى، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثانى (يوليو/ أغسطس ١٩٩١) ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٤٠) - Vincent B.Leitch. Deconstructive Criticism,pp.57-59

www.jadidpdf.com

(١١) النص إما أن يكون قرائيًا تستهلكه القراءة فلا يعاد تحققه معها، وإما أن يكون كتابيًا بمعنى أن القارئ يكتبه مرة أخرى فى كل قراءة[٤١].

(١٢) كتابة كلمة "المؤلف" لم تعد تشير إلى الأبوة أو الخصوصية بل أصبحت مثاراً للسخرية، إن المؤلف الذى لم يعد يبدأ النص أو ينهيه يستطيع أن يزور النص باعتباره ضيفًا عليه فقط[٤٢].

* * *

(٤١) د. عز الدين إسماعيل: جدلية الإبداع والموقف النقدى، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثانى (يوليو/ أغسطس ١٩٩١) ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٤٢) - Roland Barthes, From Work to Text,Image-Music-Text.p.164.

www.jadidpdf.com

المآخذ والانتقادات التى وجهت إلى التفكيكية

من بين ردود الأفعال التى أثارتها النظرية انتقادات عديدة لعل أهمها فى نظر "ميجان الرويلى" و"سعد البازعى" أنها رغم قدرتها التقويضية على زعزعة المسلمات التقليدية الميتافيزيقا الغربية تصل فى النهاية إلى "عماية محيرة"، فدريدا لم يقدم بديلاً عن مسلمات الميتافيزيقا الغربية بعد أن قوضها، بل إن البديل نفسه كما يرى "دريدا" نفسه سيتسم بسمات الميتافيزيقا لا محالة، لذا اكتفى "دريدا" بالتقويض.

ويذهب "الرويلى" و"البازعى" ويشاركهما فى ذلك "عبدالوهاب المسيرى" إلى أن التفكيكية/ التقويضية تدين بمنهجها لممارسات التفسير التوراتى اليهودى وأساليبه؛ فكل ما فعله "دريدا" هو نقل الممارسات التأويلية للنصوص المقدسة اليهودية وتطبيقها على الخطاب الفلسفى مرسيا بذلك دعائم ما ورائية لاهوتية مألوفة لتحل محل الميتافيزيقا الغربية.

أما "المسيرى" فيرد الأفكار الرئيسية فى نظرية "دريدا" إلى أصولها اليهودية، ففى مداخل: الأثر، تناثر المعنى، الهوة، الكتابة الكبرى والأصلية، التمركز حول المنطوق، من موسوعته يورد تأصيلاً فكريًا تاريخيًا لهذا الأثر الواضح ليهودية "دريدا" وللفكر اليهودى فى نظريته النقدية(٤٣).

وقد نقل الدكتور "عبدالعزيز حمودة" فى "المرايا المحدبة" نماذج عديدة من النقد الذى وجه للتفكيكية/ التقويضية فى الغرب، فمثلاً "ليتش" يقول فى تمهيده لدراسته عن التفكيكية/ التقويضية: "إن التفكيكية المعاصرة باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب كل شىء فى التقاليد تقريبًا، وتشكك فى الأفكار الموروثة

---

(٤٣) د. ميجان الرويلى، ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٥٤ - وانظر: د. عبد الوهاب المسيرى: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيرى جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، المجلد الخامس، ص ٤٢٠ إلى ٤٤٠.

www.jadidpdf.com

عن العلامة، واللغة، والنص، والسياق، والمؤلف، والقارئ، ودور التاريخ، وعملية التفسير، وأشكال الكتابة النقدية، وفى هذا المشروع فإن الواقع ينهار ليخرج شيء فظيع(٤٤).

ويصور "ليتش" أحد أقطاب مدرسة "ييل" للتفكيك وهو "هيليس ميللر" (Hillis Miller) بشيطان يرقص فوق أشلاء ضحاياه، يقول:

"يقوم "ميللر" بالتقليل من شأن الأفكار والمعتقدات التقليدية حول اللغة والأدب، والحقيقة والمعنى والوعى والتفسير، ويترتب على ذلك قيامه بدور المخرب الذى لا يكل - دور الساحر العدمى - الذى يرقص كالشيطان فوق أشلاء التقاليد الغربية المتناثرة، وسرعان ما يتحول كل شيء يمسه إلى شيء ممزق، اللاشيء فقط هو ما يلبسه ثوبًا نهائيًا، أو يصوره متماسكًا أو يبرزه باعتباره وهمًا سحريًا، إن "ميللر" صانع الشقوق الذى لا يكل، يرفض أى تعليمات واضحة، وينطلق بلا قيود راقصًا، يلقى بتعويذته مدمرًا كل شيء، إنه يبدو كساحر فى ثياب ثور تفكيكى انطلق دون قيد داخل حانوت العاديات للتقاليد الغربية"(٤٥).

أما "جون إليس" وهو أحد أشهر منتقدى التفكيكية فيقول: "هناك وسيلة يلجأ إليها التفكيك للحفاظ على صلاحيته: تتم صياغة الموضوعات فى مصطلح جديد وغريب مما يجعل المواقف المألوفة تبدو غير مألوفة، ومن ثم تبدو الدراسات المتصلة غير متصلة.

إن الهجوم على نظرية إحالة المعنى يترجم إلى هجوم على ميتافيزيقا الحضور برغم أن الاثنين يعبران عن الرأى الساذج القائل بالعلاقة بين الكلمات والأشياء، لكن المصطلحات تجعل الموضوع يبدو مختلفًا"(٤٦).

---

(٤٤) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢٣٢، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص ٢٩١ - ٢٩٢.

(٤٥) المرجع السابق ص ٢٩٣.

(٤٦) المرجع السابق، ص ٢٩٦ - ٢٩٧.

www.jadidpdf.com

برز العميل التفكيكى مع اشتداد عود البنيوية من جهة، ومع تميز المنهج المعرفى الذى يوظف مفهوم العلامة، ومفهوم الحفر المعرفى من جهة أخرى.

لقد وجد التيار التفكيكى أنصارًا له فى الفكر والنقد العربى، يمارسونه فى الفكر الفلسفى والأدبى بغية خلخلة المفاهيم القارة، ووضعها موضع التساؤل تنشيطًا لحركة التحولات فى الفكر الحديث، وإثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من يقينيات جاهزة، ومن أهم هؤلاء: المفكر اللبنانى الدكتور "على حرب"، والناقد السعودى الدكتور "عبدالله الغذامى"، والناقد المصرى الدكتور "مصطفى ناصف"[٤٧]، والناقد الجزائرى: د"عبد الملك مرتاض" فى: (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاى لمحمد العيد) و"بشير القمرى"، و"سعيد السريحى"، و"بسام قطوس" فى بعض محاولاته النقدية، وآخرين لا مجال لذكرهم، ولكننا نقتصر على ذكر "السريحى"، لأنه الأكثر تعبيرًا عن هذا الميل.

وضع "سعيد السريحى" عدة كتب فى نقد الشعر والسرد، ولكننا نتوقف عند كتابين هما "تقليب الحطب على النار: فى لغة السرد" (١٩٩٤م) و"حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم، من التجربة إلى الخطاب" (١٩٩٦م).

اختار "السريحى" لكتابه الثانى نصًا شعريًا، صار فى منهجه التفكيكى إلى نص سردى حين "تصبح أنظمة اللغة هى مناط المعنى ومرجعيته، وهى أنظمة شاركت فى صياغتها ذوات لا نهاية لها بحيث تغدو التجلى لثقافة أمة بأسرها"[٤٨].

ويتضح مسعى "السريحى" بقوله: "من هنا فإن المعنى يكون متساميًا عن قصد مؤلف النص كما لا يمكن أن ينسب إلى فعل القراءة ذلك أن القراءة نفسها

---

(٤٧) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ١٤٣.

(٤٨) سعيد السريحى: «حجاب العادة» - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٦ ص ١٣.

www.jadidpdf.com

استنطاق لأعراف اللغة، كما أن الكتابة استكناه لنفس الأعراف"[٤٩]. ولعلنا نمضي إلى دراسة كتابه الأول، لأنه الألصق بموضوعنا.

يوهم عنوان الكتاب "تقليب الحطب على النار" (١٩٩٤م) بغير محتواه للوهلة الأولى، ولكن سرعان ما يتضح اللبس إذا قرأنا العنوان الثاني للكتاب، وهو "في لغة السرد"، فهو إذن كتاب في النقد الأدبي الجديد، أو ما يتوسل المناهج الجديدة في النقد الأدبي حين يتصدى لقضية نقدية تتصل بلغة السرد. أما عنوان الكتاب الرئيس فهو تناص مع عبارة لناقد معروف من جماعة الشكلانيين الروس، واسمه "شكلوفسكي"، وقد رأى هذا الناقد الألمعي أن مقاربة النقد للغة مع تعاملها مع مضمون لا يبعد أن يكون ضربًا من تقليب الأمر على وجوهه المختلفة والاستغراق في استثمار إمكاناته، كما يقلب الحطب على النار، ومن هنا، كما يقول "السريحي"، "يتوارى المضمون خلف الآفاق المتجددة التي تنبثق من تشكلات النص فتمنحه مشروعية أن يكون، وتمنحنا عند اكتشافها أن نزعم قراءة النص."[٥٠].

وأما الكتاب فهو يجمع أربعة أبحاث انشغلت بالسرد ولغته وإشكالاته ومظاهر تجلياته، وألقيت من قبل في لقاءات ومؤتمرات ثقافية في الكويت والشارقة ومسقط والرباط.

تتناول الأبحاث الثلاثة الأولى تجارب قصصية خليجية هي: "تطور البناء الفني في القصة القصيرة: جدل الشفهي والمكتوب" و"القصة القصيرة في الإمارات: إشكالية اللغة" و"بدايات القصة القصيرة في عمان: الدور الاجتماعي والقصور الفني"، بينما اتجه البحث الرابع لدراسة "إشكالية الزمن في رواية حديث الصباح والمساء لنجيب محفوظ".

---

(٤٩) المصدر نفسه ص ١٤.

(٥٠) سعيد السريحي: «تقليب الحطب على النار - في لغة السرد» - كتب النادي الأدبي بجدة - جدة ١٩٩٤.

www.jadidpdf.com

يستفيد "السريحى" من المنهج الشكلانى فى النقد، ولعل أهم إنجازات الشكلانية كانت فى السرد والأشكال السردية، ولكنه ليس شكلانيًا، لأنه أقرب إلى المنهج الموضوعى، مستفيدًا من منهجية التفكيك فى الوقت نفسه.

ولاشك، أننا نقرأ فى أبحاث السريحى السردية نقدًا يعد نموذجًا للمستوى العربى المتقدم فى تناول السرديات، لا يرتهن السريحى لمرجعية منهج بعينه مثل الشكلانية أو التفكيكية أو النقد التاريخى، ليدغم أدواتهما وتقنيتهما فى منهج موضوعى تقويمى، فهو يحتفى حينًا بتوصيف الأعمال المنقودة، أو يعنى بتمحيص الاشتغال السردى فى هذه الأعمال حينًا آخر، وما يلبث فى بعض الأحيان أن يتجه إلى إصدار أحكام القيمة الفنية والفكرية على ما ينقد؛ وهذا واضح فى عناوين أبحاثه وفى متونها، فقد وضع عنوانًا لدراسة القصة القصيرة فى عمان المنحيين التاليين: "الدور الاجتماعى والقصور الفنى".

وفى بحثه الرابع بدأ السريحى نقده بتحديد إطار نوع المعالجة الروائية التى عمد إليها نجيب محفوظ بإيجاز شديد الدلالة، دون استعراض معلومات، دون فذلكة علمية، وأكمل بإيجازه المعهود، وبلغته النقدية الصارمة، توصيف المعالجة الروائية مدخلاً لفهم إشكالية الزمن، فقد لمس فجوات "تتجاوز فيها أحداث المنطقة وثورة عرابى واحتلال الإنجليز، أو تتقدم فيها وفاة الحفيد على ميلاد جده أو أبيه"[٥١]، ووجد أن الرواية بعد ذلك لا تمنحنا إمكانية لرسم خط مسار الزمن كما يتجلى فيها، وشكا من الإرهاق الذى يسببه ذلك الاضطراب الذى يبلغ حد المعاظلة فى تركيب زمن الرواية وترتيبه، إن صحت استعارته لمصطلح المعاظلة من البلاغيين الذين استخدموه فى وصف تركيب الجملة وترتيبها، مثلما أبدى إعجابه بإغراء ذلك التناسق الذى ينشأ عن الإشارات الصريحة للأزمنة والأجيال وتاريخ الأحداث.

---

(٥١) المصدر نفسه ص ٩٥.

www.jadidpdf.com

غير أن ذلك كله لم يمنعه من ترتيب منطقى تاريخى جديد للرواية، ليتوازى تاريخ المصائر الفردية مع التاريخ العام، أو ليتوازى التاريخ الفنى مع التاريخ العام، مسلمًا بسمو غايات هذا التاريخ الفنى، وأمانة سرد أحداثه، ورصد تأثيراته ونتائجه، وروعة انحياز الراوى للثورة الوطنية ولمن انحازوا إلى صفها، ولمن انحازوا إلى صفها.

ثم أبدى السريحى رأيا بأنه لا يخال «أن الراوى كان بحاجة إلى إرهاقنا بما أرقنا به من تقنية فى روايته لكى ينسج لنا هذه الشخصيات، وإن كانت من لحم ودم ووراثة واكتساب وتعلم ومصالح، بل لعل هذه الغايات والأهداف، وهذا الانحياز، وتلك المقدرة على نسج الشخصيات ما كانت لتنهض مبررا لكتابة الرواية، فهى ذات الأهداف والغايات، وهو نفس الانحياز، وهى عين المقدرة على النسج التى تجلت جميعها فيما سلف من رواياته التى جاءت هذه الرواية على رأس سلسلة طويلة منها»(٥٢).

يقول د. عبد الله أبو هيف: «سعيد مصلح السريحى»، كما هو واضح، ناقد متمرس ومقتدر على دراسة السرد ولغته فى منهج موضوعى يحيط بتلاوين بناء القصة والرواية، ويجعل من قراءاته النقدية متعة ذوقية عالية، ومثار استجلاء دواخل النصوص السردية المختلفة، ولا يخفى أن مثل هذا النقد الجديد هو الأقدر على تحقيق ذلك: وقد مثله السريحى خير تمثيل كلما التفت عن أحكام القيمة من أجل مقاربات أكثر مواءمة واستطاعة للاشتغال النصى السردى، وكلما أمعن فى تثمير معطيات المنهج التفكيكى لسيرورة نقد تقويمى؛ وهذا جلى فى غالبية أبحاثه»(٥٣).

* * *

(٥٢) المصدر نفسه ص ٩٧.

(٥٣) للتفصيل راجع: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ٢٠٠٠م ص ٢٧١ - ٢٧٥.

www.jadidpdf.com

نموذج للنقد التفكيكى

وسيراً على عادتى فى هذا الكتاب كان لابد أن أعرض لنموذج تطبيقى يتسم بالبساطة من جهة، ومن جهة أخرى تتجلى من خلاله ملامح المنهج الذى نحن بصدد الحديث عنه إذ إن التطبيق تجسيد وتقريب للأفكار النظرية، ودليل على استيعاب الناقد لهذه الأفكار المجردة، وحينما أختار نموذجا تطبيقيا لا أدعى أنه أفضل النماذج، ولا أنه النموذج والمثال الوحيد فى النقد العربى، وإنما لأنه استوفى الشرطين اللذين وضعتهما أساسا لاختيار النموذج التطبيقى.

لقد وقع اختيارى على مقارنة للناقد الدكتور «بسام قطوس» ضمنها كتابه الموسوم: (إستراتيجيات القراءة) يقرأ فيها قصيدة الجواهرى (تنويمة الجياع) قراءة تفكيكية، وإنى إذ أقدمها للقارئ الكريم أرجو أن تنال رضاه، ويتحقق المأمول.

يقول الناقد: «نشر «الجواهرى» قصيدته هذه فى الثامن والعشرين من آذار عام ١٩٥٨م فى جريدة الأوقات البغدادية، حيث كانت الأمة العربية تغلى على أثر تقسيم فلسطين، ولم يتضح بعد فتور الهمم نحو استردادها، بيد أن الشاعر المبدع صاحب نبوءة ونظر، ليس لأنه يقرأ الغيب، وإنما لأنه يتمثل الماضى، ويستلهم الحاضر، ويستشرف المستقبل.

إن «تنويمة الجياع» هى «هدهدة» يهدهد بها «الجواهرى» أمة نائمة، أو أوشكت أن تنام، كما تهدهد الأم ابنها فى سريره، وتهلل له بصوت حزين حنون رقيق شجى ليستشعر الحنان والأمان فتثقل عيناه فينام، وهكذا يتناول «الجواهرى» هذه الترويدة أو الهدهدة من أفواه الأمهات على بساطتها وشعبيتها وعفويتها ليرقى بها إلى مستوى دلالى متقدم دون أن يصدم الذوق العربى، أو الذائقة العربية الفصيحة.

وإذا كانت ترويدة الأم لطفلها، ودعوته إلى النوم بعد أن يكون شبعان ريان، فإن المفارقة فى دعوة الشاعر (جياع الشعب) إلى النوم واضحة منذ البيت الأول؛

www.jadidpdf.com

فقد وصف الشعب بأنه جائع، ومعروف في تقاليدنا وفي تجاربنا أن الجائع لا يستطيع النوم، وإذن فدعوتهم إلى النوم تحمل بعدا ثالثا أعمق من ذلك، وربما تعزز هذا البعد إذا ما تذكرنا أن دعوة الشاعر قومه أن يناموا وهم في حالة من الجوع، وتحرسهم آلهة الطعام فكيف يكون ذلك؟!

ولعل الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر في أن يرى أمته غير نائمة، وتطلعه إلى تنويرها، وبين قمع هذا التطلع وقهره هو الذى جسد تفكيكية هذه القصيدة، وجعل الشاعر يصطنع هذه الشفرة الرامزة التى يطلب من خلالها النوم ممن يريد تحريضهم أو تشويرهم، ولما كان من المستحيل للجائع أن ينام. وبخاصة بحراسة آلهة الطعام له، ولما كان من المستحيل أن ينام الإنسان «على نغم البعوض وعلى المستنقعات» فإن بنية ثالثة تطل برأسها من بين ثنايا هذه البنية المفككة - المهدمة، تلك هى بنية التحريض والتثوير.

تبدو القصيدة في بنيتها السطحية تحمل هدمها وتفكيكها من داخلها، ولكنها في بنيتها العميقة تحمل بنائيتها وانسجامها الذى لا يخفى على القارئ الفطن، وصحيح أنها في ظاهرها تدعو إلى النوم، ولكنها في أعماقها دعوة إلى الرفض، وإلى المواجهة وإلى الثورة، وبين البناء، وهو فعالية إنشائية من الشاعر، والتفكيك، وهو فعالية قرائية من القارئ تبرز إبداعية النص، وتظهر طاقاته الكامنة ومسببات خلوده(٥٤).

فمنذ البيت الأول نحس بتلك المفارقة التى تبنى عليها الصورة، فهى صورة مفككة في مستواها الأول، لا يمكن أن تقبل إلا في مستواها العميق، مستواها الإبداعى، اسمعه يقول:

نامى جياع الشعب نامى حرستك آلهة الطعام

(٥٤) انظر: عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير، ص ٢٩٦.

www.jadidpdf.com

فنحن نعلم أن الإنسان الجائع لا يستطيع النوم، وأن النوم لا يجتمع مع الجوع ألبتة، وإذا فطلب الشاعر من الجياع أن يناموا هو طلب لا يمكن الاستجابة له، هذه واحدة، وأما الثانية التى تزيد من حدة المفارقة فهى أن آلهة الطعام تتكفل بحراسة هؤلاء الجائعين، وإذن فمن المفترض أن تهىء هذه الآلهة الطعام لهم، من هنا ومنذ البيت الأول تبدأ بنية القصيدة بالتفكك:

نامى فإن لم تشبعى ... من يقظة فمن المنام
نامى على زُبْد الوعود ... يُدَافُ فى عسل الكلام
نامى تزرك عرائس الـ ... أحلام فى جنح الظلام
تتنوَّرى قرص الرغيـ ... ـف كدورة البدر التمام
وترى زرائبك الفسا ... ح مبلَّطات بالرخام

إن الإنسان يجوع ثم يأكل فيشبع ثم يعود فيجوع، وهكذا..، والإنسان ينام ثم يصحو ثم ينعس، فيحتاج إلى النوم بمقدار حاجته إلى اليقظة، فهو نائم يقظ، ولابد لكل حاجة أن تأخذ حقها ومداها.

وطلب الشاعر من جياع الشعب أن تشبع من النوم فى داخله ما يناقضه؛ إذ هى لا تستطيع النوم أصلا وهى جائعة، فكيف تستطيع الشبع من النوم؟.! ويزداد أمر النوم استحالة حين تكثر ليس الوعود، بل «زبد الوعود» التى «تداف» فى «عسل الكلام»، إذ ذاك لن يلذ نوم، ولن يحلو حلم، ولن تزور هؤلاء (النائمين/ الصاحين) «عرائس الأحلام، وإذا تذكرنا أن النوم هو مصدر الحلم (بضم الحاء) عرفنا أنها دعوة للحلم، وبالأحلام فقط يصح للجائعين أن:

«يتنوروا قرص الرغيـ ... ـف كدورة البدر التمام»

وإذن فالبناء القائم على الشرط المبنى بدوره على الطلب (نامى) هكذا: «نامى تزرك»، أو «نامى ترى...» كلها معلقة بحدوث شرط النوم، وما دام النوم لن يتم بحكم الجوع، وإذن فلا نوم ولا أحلام، ولابد للبحث عن حل آخر.

www.jadidpdf.com

إن كل بيت في القصيدة يحمل هدمه وتفكيكه، وكل جملة جاءت لنقض سابقتها. والقصيدة كلها تحمل في داخلها بذور هدمها، كما سيتضح من خلال حديثي.

ويجد الناقد نفسه في حيرة عندما يحاول أن يستخدم المصطلحات النقدية في قراءة القصيدة، فنراه يشير في معرض تحليله للقصيدة إلى ذلك الاختلاف الحادث بين النقاد العرب في ترجمة المصطلحات النقدية، ويضرب لذلك مثلا بمصطلح (Espace) حيث نجد النقاد المشارقة يترجمونه إلى «الفضاء» في حين يترجمه المغاربة - لا سيما الناقد الجزائري «عبد الملك مرتاض» - إلى «الحيز»، فيتساءل الناقد «بسام قطوس»: القصيدة فضاء أم حيز؟ ومع أنه من النقاد المشارقة إلا أنه آثر مصطلح «الحيز» رغبة منه في توحيد الصف العربي، ولأن هذا المصطلح قادر على أن يكون اتجاها، وبعدا، ومجالا، وفضاء، وجوا، وفراغًا، وامتلاء، ولهذا آثره، فنراه بعد ذلك يقول:

«وسنحاول حسب مفهومنا للحيز أن نفحص ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية على وفق إستراتيجية التفكيك التي نستخدمها، لنرى القصيدة تتجسد في:

الحيز التائه:

ويتمثل الحيز التائه هنا في ذلك الحوار المغلق، الذي لا يبارح نفس الشاعر، فهو المرسل وهو المستقبل، وهو المروج للرسالة، فثمة رؤية تطلعية أو استشرافية لا يستطيع تحقيقها؛ لأنه يصطدم بواقع ضاغط قاهر، يحول بينه وبين تحقيق رسالته، فكأنه وصل إلى طريق مغلق، فيحاول أن يفتح كوة في ذلك الطريق، عن طريق دعوة من لا يريد لهم النوم أن يناموا دون أن يجيبه أحد، ولكنه ماضٍ في تنويمته هكذا:

نامي تصحى! نعم نو ... م المرء في الكرب الجسام

نامي على حمة القنا ... نامي على حد الحسام

www.jadidpdf.com

نـامى إلـى يـوم النشـــــو ... ر ويوم يـؤذن بالـقـيـــام

نامـى على المســتنقــعــا ... ت تموج باللجج الطوامى

زخـــارة بـشـــذا الأقـــا ... ح يمـــده نـفح الخـــزام

نامـى على نـغم الـبـعـــو ... ض كـأنه سـجـع الحـمـام

نامى عـلى هذى الطـبـيـعـ ... ـة لم تحل به «مـيـامى»

نامى فـقـد أضـفى العـرا ... ءُ عـليـك أثواب الـغـرام

نـامى عـلى حـلم الحـوا ... صـد عـاريات لـلحـزام

مـتـراقـصـاتٍ والسـيـا ... ط تجـد عـزفـا بـارتزام

وتغـازلـى والناعـمـا ... ت الزاحـفـات مـن الهـوام

نامـى على مـهـد الأذى ... وتوسَّـدى خَـدَّ الرَّغَـام

واسـتـفـرشى صُمَّ الحـصى ... وتلـحَّـفـى ظُلل الغـمـام

نامى فـقـد أنـهى «مُـجِـيـ ... ـعُ الشـعـب» أيامَ الصـيـامِ

نامـى فـقـد غنـى «إلـ ... ـه الحـرب» ألحـان السـلام

فواضح أن الحيرة تسيطر على كل بيت من أبيات القصيدة، بل كل شطر من أشطارها، بما يعزز شعورًا واضحًا بالتيه والاضطراب: فكيف لنغم البعوض أن يكون كسجع الحمام؟ وكيف للعراء أن يلبس الآخرين أثوابا؟ وكيف يمكن للإنسان أن يتعازل مع الهوابش والزواحف من الهوام؟ وكيف يتمكن النوم من عينى إنسان وهو يستفرش صم الحصى، ويتلحف ظلل الغمام؟ وكيف لجميع الشعب أن ينهى أيام الصيام؟ وكيف لإله الحرب أن يغنى ألحان السلام؟

إن تجاور المتنافرات هنا قصد منه شيء أعمق وأبعد من القراءة السطحية، فنحن بحاجة إلى قراءة غورية عميقة تسبر أغوار هذا الحيز التائه لتخرج منه بنتيجة

www.jadidpdf.com

مقنعة، قد نستطيع أن نقول إنه نداء لم يبلغ مداه، ولكننا لا نستطيع أن نجزم بأن نداء الشاعر لن يبلغ مداه أبدا، فذلك أمر منوط بالمتلقين والمتقبلين، بيد أن نداء الشاعر وما يحتوى عليه خطابه يشير بقوة إلى حيرة الشاعر وضيقه وشعوره بالحزن والألم والإحباط وليس الفرار؛ لأن الشاعر لم يقرر الفرار بعد، وإنما يتعلق بشيء يناديه، ويبحث له عن متنفس فيه، ويرتبط مصيره بهؤلاء المنادين، وكأنه يترك الأمل قائمًا، والباب مفتوحًا على آفاق ينتظرها أو يحلم فيها.

وإذا ما تذكرنا أن النوم هو مصدر الحلم، فإننا نستطيع أن ندرك كيف يسعى الشاعر إلى تحويل النيام إلى حالمين، عله يحقق أحلام من يناديهم عن طريق الحيز الحالم.

الحيز الحالم:

وهو صدى للحيز الثائه، وربما كان نتيجة له، وقد كان عجز الشاعر سببًا فى فتح نافذة على الحلم، والحلم يحتاج إلى النوم لأنه مصدره، وحين يكون الإنسان قاصرًا عن احتواء الحقيقة، فلا بد له من اللجوء إلى حيز حالم يكون قادرًا على احتوائه، وفى حضور الحقيقة المؤلمة ربما كان الحلم ألصق بالحجا.

إن تعلق الشاعر بالحلم وخلقه ذلك الحيز الحالم، إنما هو تعبير عن عجزه عن تحقيق ما يصبو إليه، وما يريده لهؤلاء الجياع الذين يرتل على مسامعهم تنويمته، وتعلق الإنسان بالحلم ربما كان له ما يبرره على مستوى الوعى واللا وعى، فهل الحلم نقيض للحقيقة دائما؟ ألا يمكن للأفكار العظيمة والنجاحات الجبارة أن تبدأ بحلم؟ ثم أليس الحلم مصدرًا من مصادر الإبداع، أو رافدًا له؟

إن هذه التساؤلات تضعنا فى قلب القضية تماما، فالشاعر يدرك عمله تماما، وهو يدرك أنه عاجز عن الحصول على ما يريد من هؤلاء الجياع، فكيف به يدعوهم إلى النوم؟ إن دعوتهم إلى النوم تأتى فى سياقات لا تسمح لهم بالنوم ألبتة، بل فى سياقات تجعل النوم مستحيلاً عليهم، إذ كيف للإنسان أن ينام على

www.jadidpdf.com

الجور، وعلى جيش من الآلام؟ وبخاصة الإنسان العربى، والخطاب موجه إليه، وهو المعروف تاريخيا أنه لا ينام على الذل؟ ثم كيف له أن ينام وهو يتألم، بل ينام على جيش من الآلام؟

إن كل هذه الإغراءات التى يقدمها للجياع كى يناموا ما هى إلا دعوة للثورة والصحو، وكل هذه النداءات التى تبدو جزءًا من هذا الحيز الحالم هى فى الحقيقة تدعو إلى الحيز المتحرك أو المضطرب، الذى يتمثل فى تحريض هؤلاء الجياع على عدم القبول بجوعهم، ومن ثم إلى تثويرهم:

نامى جياع الشعب نامى ... الفجر آذن بانصرام
والشمس لن تؤذيك بعد ... بما توهج من ضرام
والنور لن يعمى جفو ... نا قد جبلن على الظلام
نامى كعهدك بالكرى ... وبلطفه من عهد حام
نامى غد يسقيك من ... عسل وخمر ألف جام
أجر الذليل وبرد أفـ ... ـئدة إلى العليا ظوامى
نامى وسيرى فى منا ... مك ما استطعت إلى الأمام
نامى على تلك العظا ... ت الغر من ذاك الإمام
يوصيك أن تدعى المبا ... هج واللذائذ للئام
وتعرضى عن كل ذ ... لك بالسجود وبالقيام
نامى على الخطب الطوا ... ل من الخطارفة العظام
نامى يساقط رزقك الـ ... ـموعود فوقك بانتظام
نامى على تلك المبا ... هج لم تدع سهما لرامى
لم تبق من نقل! يسر ... ك لم تجئه ومن إدام
بنت البيوت وفجرت ... جرد الصحارى والموامى

www.jadidpdf.com

إنها دعوة واضحة للرفض من خلال هذا التركيب اللغوى الذى يولد جملا تفيد على الأقل معنيين، واحدا يؤكد تركيبها اللغوى (أو مادتها اللغوية)، وآخر ينفيه على وفق فهم«بول دى مان»، وهذا لا يعنى أن الصيغة التركيبية لها معنيان: واحد حرفى والآخر مجازى، وما علينا إلا أن نقرر أى المعنيين هو الأصح فى حالة خاصة.

ولعلنا لو دققنا النظر مليا فى الأبيات السابقة لتأكد لنا ألا أحد يدعونا إلى ترك مباهج الدنيا ولذائذها، والتعويض عن ذلك بالسجود والقيام، فديننا يوصينا بأن نأخذ نصيبنا من الدنيا، ويوصينا بالعمل لأن الرزق لا يسقط من السماء، بل يوصينا أن نسعى فى رزق الله، وليس«ألا نطعم من رزقه»، وإذن فعلينا أن نقرر من خلال هذين المعنيين المتناقضين أى معنى هو السائد والمقبول، إن هذا الحيز يسلم بالضرورة إلى حيز آخر هو الحيز المتحرك أو المضطرب.

الحيز المتحرك/ المضطرب:

ويتولد هذا الحيز من خلال الحيزين السابقين؛ إذ لا يمكن لدعوة الشاعر أن تفهم إلا على وجه واحد هو الوجه الناتج عن استحالة تحقيق ما يطلبه الشاعر على النحو التالى:

- النوم لا يكون مع الجوع أصلا، فهو مستحيل أن يكون معه بحراسة آلهة الطعام.
- والإنسان لا يستطيع أن ينام على الذل، والقهر، والألم، والجور، والبلوى.. الخ.
- والإنسان لا يمكن أن يصلح ما فسد بالنوم.
- والنائم لا يمكن أن يسقط عليه الرزق من السماء.
- والأحزاب لا يمكن أن تتوحد، لأن ذلك نقيض كونها أحزابا، وهكذا دواليك.

www.jadidpdf.com

وفى ضوء هذه المستحيلات فإن الحلم الذى يدعو إليه الشاعر يتحول إلى تحريض ثم إلى رفض ثم إلى ثورة، حين تأخذ هذه المعانى المخفية أو المطمورة بعدا آخر فيما أسماه النقاد (الصورة الفارغة) (Image de Vaciute)، وتأتلف هذه الصورة الفارغة من عنصرين متضادين، فيتشكل من تماسهما جو ثالث، هو غير ما يحمله كل عنصر من العنصرين المركبين للصورة، إذ كيف للمستنقعات التى تموج باللجج الطوامى أن تذخر بشذا الأقاحى؟ وكيف للشمس أن تؤذى العيون؟ وكيف للنور أن يعمى الجفون؟ وكيف؟ وكيف؟

إن المفارقة فى «تنويمة الجياع» تحمل أبعادًا مختلفة: توعوية، ورفضية، وتحريضية، وتثويرية أكثر من كونها مفارقة لفظية أو معنوية، إنها مفارقة موقف، ومفارقة رؤية، ليصبح للنوم والحلم ثمن أى ثمن، ثمن يتعدى النيل من الذات، أو جلدها أو إدانتها (وإن حمل شيئا من ذلك) إلا أنه يتعداه إلى الرغبة فى التغيير فعلاً لا قولاً.

إن المفارقة تأخذ بعد الرفض؛ حيث يجسد الشاعر أشياء يكشف زيفها لترفض، وهذا هو أسلوب «الإغراق أو النقش الغائر».

نامى جياع الشعب نامى ... برئت من عيب وذام
نامى فإن الوحدة الـ ... ـعصماء تطلب أن تنامى
نامى جياع الشعب نامى ... النوم من نعم السلام
تتوحد الأحزاب فيـ ... ـه ويتقى خطر الصدام
تهدا الجموع به وتسـ ... ـتغنى الصفوف عن انقسام
إن الحماقة أن تشقى ... بالنهوض عصا الوئام
والطيش أن لا تلجأى ... من حاكميك إلى احتكام
النفس كالفرس الجمو ... ح وعقلها مثل اللجام
نامى فإن صلاح أمـ ... ـر فاسد فى أن تنامى
والعروة الوثقى إذا اسـ ... ـتيقظت تؤذن بانفصام

www.jadidpdf.com

نامى وإلا فالصفو ف تؤول منك إلى انقسام

نامى فنومك فتنة إيقاظها شر الأثام

هل غير أن تتيقظى فتعاودى كرّ الخصام

نامى على جور كما حمل الرضيع على الفطام

وقعى على البلوى كما وقع الحسام على الحسام

نامى على جيش من الـ آلام محتشد لهام

إن البنية القصدية تقوم على تأجيل المغزى الحقيقى الذى يستثير فينا عكس البنية السطحية الظاهرة.

فحين نقدم التهانى لمن تسبب فى ضياع حق من حقوقنا، أو ألحق بنا الأذى، فإن الأمر بحاجة إلى تأمل وقراءة، لأن معنى ذلك أن ثمة تأجيلاً أبديًا للمعنى الحقيقى لابد للبحث عنه.

ولعلنا لو استبدلنا كلمة الرزانة بـ «الحماقة»، وكلمة العقل بـ «الطيش»، وكلمة ثورى بـ «نامى» من قول الشاعر:

نامى جياع الشعب نامى النوم من نعم السلام

إن الحماقة أن تشقى بالنهوض عصا الوئام

والطيش أن لا تلجأى من حاكميك إلى احتكام

أقول لو استبدلنا هذا بذاك أو شبيهه، على طول القصيدة، لساغ لنا ذلك أى سوغ، فالقصيدة على هذا النحو تبدو فى دعوتها تطلُّعية استشرافية، تحاول تفكيكها بنية قهرية قمعية (تتمثل فى الواقع) فيلجأ إلى (الحلم) لينتج عن هذا الحلم بنية تحريضية تثويرية، فكأنى بالجواهرى ينادى بأعلى صوته:

ثورى جياع الشعب ثورى!

www.jadidpdf.com

وهذا هو المعنى المطمـور العميق، وذلك هو المغـزى الأبدى الأعمق، الذى يترتب على تفكيك بنية القصيدة.

إن الصراع المحتدم بين رغـبة الشاعر فى أن يرى أمته قويـة يقظة غير نائمة، وتطلعه إلى عزها، وبين قـمع هذا التطلع المشروع وقهره، هو الذى جـعل الشاعر يصطنع هذه الشـفـرة الرامزة فـيطلب النوم مـن جيـاع الشـعب، وهو إنما يطلب تثويرهم، ولما كان من المستحيل أن ينام الجائع، كما هو مستحيل أن ينام على نغم البعـوض، وعلى المستنقـعات، فإن بنيـة ثالثة تطل برأسـها من خلال هـذه البنية المهدمة المفككة، تلك هى بنية التحريض والتثوير لتصير المعادلة هكذا:

بنية تطلعية استشرافية.

تهدمها: بنية قمعية قهرية.

فينتج عنها: بنية تحريضية تثويرية.

ومما يظهر روح التثوير فى هذا الحيز المتحـرك حضور الجملة الفعلية حضورا قويا ولافتا وغلبتها على الجملة الإسمـية، وتواتر الجملة الفعلية بنسبة تفوق الجملة الإسمية يعنى تغلب الحركة على السكون، والحـدث على الثبوت والاستقرار، وآية ذلك أن الأفعال تكسب هذا الحيز حركية واضطرابا(٥٥).

وبعملية إحصائية بسيطة يتضح أن لدينا مائة وخمس عشرة جملة فعلية بإزاء ست وعشرين جـملة اسمية فى قـصيدة بلغت اثنين وسـبعين بيتا، ولعـل طغيان الجملة الفعلية يبـدو معقولا ومتـسقا مع الحدث؛ إذ الخطاب مـوجه من الحيز الثائه الذى يحض الآخـرين إلى فعل شىء، أو يطلب منهم أن يفـعلوا، ومن هنا تواتر فعل الأمر عن طريق ربطه بجملة الشرط هكذا:

---

(٥٥) د. عبد الملـك مرتاض: ١ - ى (دراسة سيميـائية تفكيكيـة لقصيدة أين ليـلاى لمحمد العيد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٢م، ص ٦٦ - ٦٧.

www.jadidpdf.com

(نامى حرستك - نامى تصحى - نامى تزرك - نامى تتنورى، وهكذا).

فارتكاز الشاعر على الفعل مناسب تماما للحركة المطلوبة فى القصيدة، بل ومناسب للموقف، ودليل على توثب القصيدة وحركيتها، فى دعوتها العميقة لرفض الثبوت والسكون.

وهى وإن بدت فى ظاهرها دعوة للنوم، إلا أنها فى بنيتها المخفية المطمورة إعلان للرفض والثورة، وهذا هو ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية، وما ينتج عن دعوة الشاعر «جياع الشعب» للنوم، دون أن يتهيأ لهم الطعام أولاً، والأسرّة المناسبة للنوم ثانيًا، والمكان النظيف الصالح، ولما كان النوم لا يكون مع الجوع ولا يكون على القذارة ورمزها المستنقعات ونغم البعوض، فإن النتيجة شىء ثالث تماما هى الدعوة للثورة، وهذا هو ما وصفناه بالحيز المتحرك الذى تدعو إليه القصيدة.

وبعد...،

فإن تنويمة الجياع هى أغنية النفس العربية الحرة فى تحرقها وحنينها إلى ما حرمت منه، وفى رغبتها وتطلعها إلى ما تصبو إليه، وهى تحمل وحدتها من خلال تفكيكها، وبنائيتها تكمن فى تفكيكها، كما يدعو تفكيكها إلى بنائيتها، فكأنها تبدأ من حيث تنتهى، وتنتهى من حيث يجب أن تبدأ»[٥٦].

* * *

(٥٦) د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدى، ط/١ مؤسسة حمادة ودار الكندى، إربد، الأردن ١٩٩٨م، ص ٣٣ - ٤٦.

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الخامس

نظريات علم النص

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الخامس

نظريات علم النص

يعد هذا المنهج من أكثر المناهج المعاصرة تبلورا وإفادة من المقولات والنظريات السابقة عليه، واستيعابا لها لإدراجها فى منظومته العلمية بعد أن كانت مبثوثة فى أشتات مبعثرة.

كما يعد ظهوره «مع أوائل السبعينات من القرن العشرين فى الدراسات النقدية الأوروبية، من أكبر المحفزات الداعية إلى إعادة النظر فى معطيات المدارس اللسانية الغربية المختلفة التى وقفت بالنص عند عتبة الجملة، وعجزت عن الربط بين أبعاد الظاهرة اللغوية، سواء فى ذلك التوجهات البنيوية نتيجة اتخاذها البنية التركيبية للجملة المنجزة وحدة أساسية للتحليل الدلالى، مبعدة بذلك كلا من القدرة الإنتاجية للغة، وسياق النص وملابساته، والظواهر الكلامية ومقاماتها، أم بالنسبة إلى التوجهات التوليدية التحويلية التى اتخذت الجملة المولدة ميكانيكيا وحدة أساسية للتحليل؛ وأبعدت السياق التداولى واكتفت بالمتكلم المثالى والبنية العميقة، وهما عنصران متحولان لا وجود لهما سوى فى حدس الدارسين، وكان هذا القصور كافيا لتنتقل اللسانيات الحديثة من النسق إلى السياق، ومن البنية المنجزة إلى التداول والاستعمال، ومن الجملة إلى النص»[1].

ويعنى (علم النص) بوصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وبشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها فى العلوم المتنوعة، ومن هنا فإن علوما عديدة تشترك فى تكوين علم

---

(١) د. حلام الجيلالى: مناهج النقدية المعاصرة، مقال بمجلة الموقف الأدبى، عدد ٤٠٤ لسنة ٢٠٠٤م، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص ٣١.

www.jadidpdf.com

النص وتحليله، من أهمها: الألسنية، والنحو، والبلاغة، وعلوم الاتصال الحديثة، والعلوم الإنسانية والاجتماعية... الخ[٢].

ومن ثم أصبحت دراسة النص شاملة، وهذا يعنى أن دراسة النص لم تعد مغلقة على نفسها، وإنما بدأت تدخل فى حسابها مكتسبات العلوم الأخرى، التى تهتم بالاتصال الإنسانى، من معرفة أحكام شرعية وفقهية ومجالات التاريخ وعلم النفس، وعلم الاجتماع وعلم النفس المعرفى، وغيرها؛ فمعرفة النص أصبحت صناعة متكاملة تحتاج لدراستها فهم أنماط الحياة البشرية، فالنص بهذا المفهوم يصبح مدخلا لفهم الحياة، ويؤسس طريقا واضحا لحياة الأفراد والجماعات.

«ولذا فإن لغة علم النص لا تتوقف عند كلمات النص، وما يمتلكه مستويات الدرس اللغوى من أصوات وصرف ونحو ودلالة فحسب، وإنما يحاول النفاذ إلى ما وراء النص الجاهز من عوامل معرفية ونفسية والاجتماعية، ومن عمليات عقلية، كان النص حصيلة لتفاعلها جميعا»[٣].

وهذا يؤكد أن أهمية النص تكمن فيما يؤثره فى القارئ، وما يخلقه من تأثير داخلى فى نفسه، كذلك وما يحدثه فى نفسه من نقله نوعية فى التفكير، ومن السطحية فى التعامل مع الأشياء، إلى عمق الرؤية ورحابة الحياة.

وإن قراءة النص قراءة منهجية تعنى صياغة جديدة لإنسان متطور، بل تجعل من فهم النصوص عالما متجددا يساهم فى خلق واقع متغير وثابت.

«فنحن نبحث عن قارئ يشتغل على النصوص مساءلة واستنطاقا، أو حفرًا وتنقيبًا وتحليلاً وتفكيكًا، وإلى قارئ يدرك بأن النص بات يشكل منطقة من مناطق

---

(٢) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٤٧.

(٣) روبرت ديبوغراند بالاشتراك مع الهام أبو غزالة، وعلى خليل: مدخل إلى لغة علم النص، ص ٧، القدس، مطبعة دار الكاتب ١٩٩٢.

www.jadidpdf.com

عمل الفكر. وهذا ما يجعل منه حقلا يكتشف فحصه والاشتغال فيه عن إمكان للوجود والفكر معا، ومعنى الإمكان هنا أن استكشاف النص يؤول إلى إعادة ترتيب علاقتنا بوجودنا ومقولاتنا بالحقيقة والذات والعقل والمعنى والمؤلف والقارئ»[٤].

إن لعلم النص أو التناص إذن «بؤرة مزدوجة، إنه يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذى نتعامل معه، وفض مغاليق نظامه الإشارى. . .

ودراسة التناص ليست بأى حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر، أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة، فهذا مجال الأدب المقارن، ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع، لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية، والشفرات الأدبية، والمواضعات التى فقدت أصولها، وغير ذلك من العناصر التى تساهم فى إرهاف حدة العملية الإشارية التى لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب، ولكنها تؤدى إلى بلورة أفقه الدلالى والرمزى أيضا»[٥].

مفهوم علم النص (التناص):

يقول «مارك أنجينو»: «مصطلح التناص [Intertext] مثله مثل استخدام مصطلح بنية وبنيوية. . ومثلما كنا نستطيع أن نقول منذ خمس عشرة سنة: إن كل موضوع دراسة له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس بنيويين دون أن يعلموا، فإننا

---

(٤) على حرب: نقد النص، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩٥.

(٥) د. صبرى حافظ: أفق الخطاب النقدى، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر، ط/١، القاهرة ١٩٩٦م، ص ٥٨ - ٥٩.

www.jadidpdf.com

نقول اليوم: إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص؛ وإن الكلمة هي بالتالي ملك لكل الناس»[٦].

ويرى «ليتش» (Lettch) أن «النص ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا».

من هذا التعريف نستنتج أن (التناص) يعني: توالد النص من نصوص أخرى، وتداخل النص مع نصوص أخرى، وأن النص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص، ومن هنا تعالق النص مع نصوص أخرى، وإذن فلا حدود للنص، ولا حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن، وبهذا يصبح النص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها، فالمعاني والدلالات فيه طبقات... بحسب القراء، والأزمنة، والأمكنة.

وهذا ما يؤكده «هارولد بلوم» الذي يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت تأثير (الهوس) الذي يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه[٧].

ولعل تعريف «جوليا كريستيفا» للنص هو التعريف الأنسب إذ تعرفه بأنه: «جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها».

ويعلق الدكتور «صلاح فضل» على هذا التعريف بقوله: «والنص بذلك يعتبر عملية إنتاجية تعنى أمرين:

---

(٦) مارك أنجينو: التناصية، ص ٥٨، ضمن (دراسات في النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨م.

(٧) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ٩٤. نقلا عن: محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٣٠.

www.jadidpdf.com

الأول: علاقته باللغة التى يتموقع فيها، إذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

الثانى: يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أى عملية تناص، ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه، وترتبط بهذا المفهوم عندها فكرة النص باعتباره وحدة أيديولوجية... وهذه الوحدة هى وظيفة التناص التى يمكن قراءتها مجسدة فى مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخى والاجتماعى(٨).

وكانت «جوليا كريستيفا» قد قالت: «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى؛ ولكن المتناص لا يتجه إليها إلا فى ضوء إيحاءات النص المقروء، وبمعنى آخر يسعى رواد نظرية التناص إلى التعامل مع النص بشكل حر لا يقيدهم فيه قيد ولا ينغلقون عليه؛ فالنص شبكة لا متناهية من العلاقات المرتبطة بنصوص أخرى، وذات نظام لغوى مبنى على شفرات متعددة - على حد قول بعض أرباب التناص، وبهذا فهو - عندهم - معزول عن الوظائف المرتبطة بالمؤلف أيا كان نوعها(٩).

ونص «جوليا» ينطلق من مصادرة أساسية ترى أن كل نص هو عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة فى الأساس فضلا عن الواقع الذى كان بالنسبة له مثيرا مبدئيا، وأن العناصر جميعها الموروث منها والحديث يخضع لقانون التماثل والتفاعل والتضاد، «بمعنى أن جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعرى الذى

---

(٨) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ١٦٢، وانظر له أيضا، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م، ص ٢١٢.

(٩) د. حسين جمعة: المسار فى النقد الأدبى منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا ٢٠٠٣م، ص ١٤٣.

www.jadidpdf.com

يمتد من أقدم نص فى اللغة التى تنتمى إليها حتى أحدث نص فيها، هى الجدلية الأساسية فى العمل الشعرى وهى التى تعطيه خصوصية وتبلور هويته المتمايزة، وإن تعامل النص الأدبى مع بقية المجالات المعرفية الأخرى ما يلبث بسبب الطبيعة اللغوية للنص الأدبى أن يمر عبر المرشح التناصى حتى يمكنه التحول إلى عنصر فاعل ومشارك فى النص الشعرى»(١٠).

إن المبدع فى المنظور التاريخى اكتسب خبرات وثقافات تأصلت فى نصه سواء أستمد ذلك بوعى أم بغير وعى؛ مما يعزز لدينا فكرة أن المنشئ أيا كان ترتيبه الزمانى إنما هو حلقه فى سلسلة حلقات سابقة ولاحقة ولم يمت البتة؛ فهو لم ينطلق من فراغ، فهو متشبع بنصوص كثيرة سابقة له، بمعنى أنه ليس حرا فى إبداعه الإنتاجى؛ ولكنه فى الوقت نفسه ليس منعزلا عنه، وهذا ما يعترف به «رولان بارت» إذ يقول: «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف نصوص الثقافة السابقة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة»(١١).

مفهوم التناص إذن يدل على وجود نص أصلى فى مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلى فى وقت ما(١٢).

---

(١٠) د. صبرى حافظ: الشعر والتحدى إشكالية المنهج، مجلة الفكر العربى المعاصر، العدد ١٩٨٦، ٣٨م، ص ٧٧. انظر: د. مصطفى السعدنى: التناص الشعرى قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩١م، ص ٧٩.

(١١) رولان بارت: نظرية النص ٣٨، ضمن (دراسات فى النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

(١٢) انظر: د. سمير حجازى: قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر دار الآفاق العربية، ط١، ١٤٢١هـ، ص ٧٤، ومقال التناص فى الشعر، محمد عزام مجلة الموقف الأدبى - دمشق ع ٣٦٨ ص ٣١ رمضان ١٤٢٢هـ، ص ٣١.

www.jadidpdf.com

نشأة علم النص:

كان «باختين» أول من أدخله إلى النظرية الأدبية؛ وهو أن كل نص يتشكل من فسيفساء الاستشهادات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر، وهكذا يحل مفهوم التناص محل تواصل المعارف الذاتية Intersubjectivite.

لا يستعمل «باختين» مصطلح التناص، ولكن الفكرة كامنة في المفهوم الباختيني لـ الحوارية Dialogisme كما نجدها في **شعرية دوستوفيسكي** Poetique de Dostoivski (موسكو ١٩٦٣، الترجمة الفرنسية لـ: إيزابيل كولينشاف Isabelle Kolitcheff تقديم جوليا كريستيفا؛ سوى ١٩٧٠م Seuil) وفي فرانسوا رابلي **والثقافة الشعبية** Francois Rabelais et la culture populaire (موسكو ١٩٦٥م الترجمة الفرنسية لـ: أندري روبيل ١٩٧٠م Andre Robel, Gallimard, Paris ونجدها، فيما بعد، في **جمالية ونظرية الرواية** لـ: باريا أوليفي Baria Olivier, Esthetique de la creation ver- Gallimard, 1978 وفي **جمالية الإبداع الشفوي** bale (موسكو ١٩٧٩م الترجمة الفرنسية لـ: ألفريدا أوكوتيريي Alfreda Aucoturier, Gallimard, 1984).

ويوضح «باختين» بجلاء ظواهر الانبعاث التي تجعل من الثقافة مكان عودة عنيفة للتقاليد المنسية، ويقيم الدليل على كون الرواية مهيأة مسبقا ببنيتها الخاصة، لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على شكل تعدد الأصوات (Polyphonique).

إن مجموع تبادل المواقع الممكن، وتواجه الاختلافات على شكل حواري، يجعل من هذا الشكل الأدبي نموذجا تركيبيا يسمح بالتفكير في الأدبية بشكل مغاير. «فالمؤلف مشارك في روايته، كلي الحضور فيها، ولكن بدون لغة خاصة ومباشرة؛ فإن لغة الرواية نظام من اللغات التي تتضح معالمها بالمشاركة والتعاون أثناء الحوار».

www.jadidpdf.com

إن العناصر المستمدة مباشرة من «باختين»: (اللغات: التحول عبر ترابط الأصوات المتعددة، الحوارية، الوحدات الخطابية للثقافة) هى العناصر التى تكون مفهوم التناص. وكان تأثيره، بعد، أوضح ما يكون سنة ١٩٨١م؛ فقد خص «تزفيتان تودوروف» (Tzvetan Todorov) هذا الناقد بكتاب قيم هو «**ميخائيل باختين، المبدأ الحوارى**» Mikhael Bakhtine, Le principe dialogique, Seuil, 1981 وفيه يقترح تقسيم المبدأ الحوارى إلى مفهومين: مفهوم الحوارية بهذا المعنى الضيق، ومفهوم التناص كما حددته جوليا كريستيفا مع احتفاظ هذا المفهوم الثانى بـ «تسمية الحوارية» لـ «بعض الحالات الخاصة للتناص؛ من مثل تبادل الأجوبة بين متحاورين، أو فى التصور الذى أعده «باختين» عن الشخصية الإنسانية»(١٣).

ومنذ عام ١٩٧٢م دخل المصطلح (التناص) دخولا محتشما إلى الحقل المعجمى حيث نجد فى ملحق **المعجم الموسوعى لعلوم اللغة** Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage لمؤلفيه: «أ. دوكرو» Oswald Ducrot و«ت. توردوروف» Tzvetan Todorov، نجد «فرانسوا واهل» (Francois Wahl) يتحدث عن «شبكة صلات واسعة وذات مراتب متنوعة» يقيم بها نظامه الخاص وفقا لقواعد اللغة المحددة سلفا.

وفى عام ١٩٧٥م بدا مفهوم التناص وقد تماسك بما فيه الكفاية لكى يصبغ عليه «رولان بارت» صفة الرسمية فى مادة «نظرية النص» من **الموسوعة العامة** Encyclopaedia universalis كمادة تدخل التأليف الموسوعى، ومن هذا التاريخ صار مفهوم التناص أمرا مقبولا، ولكن، مع الاحتفاظ، دائما، بحق المراجعة.

وتميزت سنة ١٩٧٦م بغزارة المساهمات الجديدة فى الموضوع، فمجلة شعرية خصصت عددها السابع والعشرين كاملا لمفهوم التناص؛ ونجد فيها من البحوث

---

(١٣) بيير مارك دو بيازى: نظرية التناص: تعريب: المختار حسنى، عن كتاب:
Encyclopaedia Universalis S.A. 1997, Tome 12, p514-516.

www.jadidpdf.com

دراسة «لوران جينى» (L.Jenny) (إستراتيجية الشكل La strategie de la forme) وبحث «أ. توبيا» (A.Topia) (طباقات جويس Contrepoints Joyciens) ونجد «دومنيك مانجينو» (Dominique Maingueneau) بدوره فى دراسته (**مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب**، Initiation aux methde l'analyse du discours, Hachette, Paris, 1976) يقترح نوعا من التبسيط للمفهوم الذى سيتحول إلى تغليب الجانب العلائقى على حساب المكون التحويلى.

وبتحديد مصطلح التناص على أنه «مجموع العلاقات التى تربط نصا ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله» يغدو مفهومه أكثر رسوخا وسهولة فى الاستعمال لكون حقل تطبيقاته غير بعيد عن المجال التقليدى لـ «نقد المصادر».

ونستطيع بالتدريج أن نضم إليه ميادين كلاسيكية أخرى كدراسة المعارضة والمحاكاة الساخرة، وقد يتم أيضا ضم الكثير من الإشكاليات الكبرى للأدب المقارن، إلا أن توسيعا كهذا، مع ما له من مساهمة كبرى فى تعميم استعمال مفهوم التناص؛ لن نستغرب وقوفه وراء الاضطراب النظرى الذى سيفقد فيه التناص، فى المطاف الأخير، ولمدة معينة، الخصائص الرئيسية لمفهومه.

والواقع أن «جوليا كريستيفا» هى أول من طرح مفهوم (التناص) فى منتصف الستينات، على الرغم من أنه ورد قبلها لدى أستاذها الروسى «ميخائيل باختين»، وإن لم يذكر هذا المصطلح صراحة، واكتفى بـ (تعددية الأصوات)، (والحوارية)، وحللها فى كتابه (فلسفة اللغة)، وكتاباته عن الروائى الروسى (دستوفيسكى)، وبعد أن تبعته «جوليا»، وأجرت استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص فى دراستها (ثورة اللغة الشعرية)[١٤]، عرفت فيها التناص بأنه (التفاعل النصى فى نص بعينه.

---

(١٤) انظر: د. عبد الله الغذّامى: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٤، ١٩٩٨م، ٣٢٥ - ٣٢٦، وباقر جاسم محمد: التناص المفهوم والآفاق، مجلة الآداب - بيروت ع ٧ - ٩ ١٩٩٠م، ص ٦٥.

www.jadidpdf.com

ولقد استخدمت «جوليا كريستيفا» (GULIA KRISTEVA) مصطلح (التناص) فى بحوث عديدة كتبتها بين عامى ١٩٦٦م، و١٩٦٧م، وصدرت فى مجلتى (تل كل)، و(نقد)، وأعيد نشرها فى كتابيها (السيمياء)، و(نص الرواية) معتمدة على باختين فى استبصاراته النقدية فى دراساته حول ديستويفسكى ورابليه، حيث يؤكد أن كل خطاب أدبى إنما يكرر خطابًا آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطابًا، ذلك أن الكتابة تعنى ثلاثة عناصر هى: النص، والكاتب، والمتلقى، بالإضافة إلى عنصر (التناص)، الذى يناقش مع هذه العناصر الثلاثة.

ففى النص تناص، والكاتب يمارسه واعيًا أو غير واعٍ، كما أن القراءة تثير لدى المتلقى خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة.

وهكذا يبدو (التناص) حوارا بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقى من معلومات سابقة، وهذا الحوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه «كريستيفا» اسم (التناص)، حيث تقول: «يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه، وبدلا من استخدام مفهوم (الحوار بين شخصين أو أكثر) يترسَّخ مفهوم (التناصية)، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة»[١٥].

وقد تسارع الكتاب إلى تبنى هذا المصطلح: «تودوروف»، و«ريفاتير»، و«جيرار جينيت»، و«ميشيل آريفى»... الخ، وعندما وجدت «كريستيفا» شيوع مصطلح (التناص)، واستخدامه بالمعنى المبتذل (أى فى نقد مصادر نص ما)، فضلت عليه مصطلحا آخر هو (المناقلة) أو (التحويل)[١٦].

---

(١٥) جوليا كريستيفا: مدخل إلى السيميولوجيا، سوى - باريس ١٩٧٨ ص ٨٥.

(١٦) جوليا كريستيفا: ثورة اللغة الشعرية، سوى - باريس ١٩٨٥ ص ٥٩، نقلا عن: محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١، ص ٣٧ - ٣٨.

www.jadidpdf.com

لقد التقى حول مصطلح التناص عدد كبير من النقاد الغربيين، وتوالت الدراسات حوله، وتوسع الباحثون فى تناوله، وكلها لا تخرج عن هذا الأصل، وقد أضاف الناقد الفرنسى «جيرار جينيت» لذلك أن حدد أصنافًا للتناص وبعد ذلك اتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام، وشاعت فى الأدب الغربى، ولاحقًا انتقل هذا الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربى مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافى، إضافة إلى الترسبات التراثية الأصيلة.

ومن المحاولات الأولى التى سعت إلى وضع نظرية لسانياتية لقراءة النص الباحث «فان ديك» (Van. dik) الذى استبدل البنية العميقة بمصطلح البنية الكبرى خلال سنوات (١٩٧٢م - ١٩٧٧م) ابتداء من دراسته المركزة (النص بناه ووظائفه مقدمة أولية لعلم النص)[١٧]، ثم ظهرت أعمال اللغوى الألمانى «روك هانس» (Rucks. H) الذى أشار إلى أن النصانية تختلف عن كل من البنيوية والتوليدية فى أنها تجعل النص وحدة دراسية بدل الجملة؛ يقول: «أخذت اللسانيات النصية بصفتها العلم الذى يهتم ببنية النصوص اللغوية وكيفية جريانها فى الاستعمال شيئًا فشيئًا مكانة هامة فى النقاش العلمى للسنوات الأخيرة، لا يمكن اليوم أن نعدها مكملاً ضروريًا للأوصاف اللغوية التى اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر وحدة دراسية بدل الجملة؛ لا يمكن اليوم أن نعدها مكملاً ضروريًا للأوصاف اللغوية التى اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر وحدة للتحليل، بل تحاول اللسانيات النصية أن تعيد تأسيس الدراسة اللسانية على قاعدة أخرى هى النص ليس غير»[١٨].

---

(١٧) انظر: النص بناه ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص، بيروت، مركز الإنماء القومى، ١٩٨٩م.

(١٨) د. حلام الجيلالى: المناهج النقدية المعاصرة، مقال بمجلة الموقف الأدبى، عدد ٤٠٤ لسنة ٢٠٠٤م، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص ٣١.

www.jadidpdf.com

وذهب بعض الدارسين العرب مثل الدكتور «صلاح فضل» إلى ربط النصانية بالدراسات البلاغية القديمة[١٩].

ومن هذا المنطلق فإننا يمكن أن نلحظ أن كثيـرًا من المصطلحات التناصية إنما تعود فى أصولها إلى البلاغة العربيـة وإن اتجهت اتجاهًا نقديًا جديدًا، «لقد ظهرت مصطلحات عـديدة، فى الحقل البلاغى، تشيـر إلى (التناص) وتمثل له: من مثل: الاستيحاء، والإشارة، والتلميح، والتضمين، والاقتباس... إلخ.

فـ (التلميح) يؤكد الجانب التحسينى، ويعتمد على صدور إشارات من النص الحاضـر إلى النص الغائب (السابـق). وهذه الإشارات ترتد إلى قصـة أو مثل أو شعر...

و(التضمـين) يتم بين نصين شعريين. وتتجلى فـيه القصيدة تجليًا مـباشرًا، فيشـار إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشـعرى، أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت، وهنا ينبـغى ملاحظة مستوى وعى المتلقى، فإن كـان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل...

و(الاقتباس) هو أن يأخذ الشاعر شعرًا من بيت شعرى بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلاً تناصيًـا يرتبط فيه المدلول اللغوى بالمفهوم الإصـلاحى الذى يتمثل فى عملية الاسـتمداد التى تتيح للمـبدع أن يحدث انزياحًا محـددًا فى خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئًا من القرآن الكريم أو الحديث النبوى الشريف، أو الشعـر القديم. وهنا يجب أن تكون فى الوعى عملية القصد النقلى.. فإذا كانت الصياغة منتمـية إلى هذه الجوانب المقدسة، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النـص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءًا أساسيًـا فى البنية الحاضرة، أى أنه يتحرك، داخل ثنائية (الحـضور والغياب) على صعيد واحد.

---

(١٩) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣١٩.

www.jadidpdf.com

وقد تنعكس حركة (التداخل النصى) فيما سماه النقاد القدماء (الحل والعقد)، فالحل يكون عن طريق نقل الصياغة من المستوى الشعرى إلى المستوى النثرى، مع المحافظة على الإطار الدلالى والصياغى فى المستويين، على أن يكون هناك دوافع تستدعى هذا التحول، وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند حلها.

وأما (العقد) فهو أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعرى بالاستناد إلى خطاب آخر نثرى، فعملية البناء هنا هى تحويل الصياغة من المستوى النثرى إلى المستوى الشعرى، عن طريق إضافة الجانب الإيقاعى فحسب(٢٠).

لقد بات واضحًا أن التناص هو ما عرف عند النقاد العرب القدامى بالسرقات، وأنه كان موجودًا لديهم، وإن لم يعرفوه بهذا الاسم، فالتناص إذن مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة فظاهرة تداخل النصوص سمة جوهرية فى التراث العربى، وأوضح دليل على ذلك اهتمام النقاد بالمعانى المتكررة بين الشعراء، والبحث عن الأصالة لدى الشاعر، جاعلين مقياس ذلك قوة الإبداع والخلق، فذلك أمر (ما تعرى منه متقدم ولا متأخر)(٢١).

فالتناص الأدبى هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرًا أو نثرًا مع نص القصيدة الأصلى بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التى يطرحها الشاعر(٢٢).

---

(٢٠) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٤٤.

(٢١) أبو القاسم الآمدى: الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، ت: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤ د.ت، ص ٣١١.

(٢٢) انظر: أحمد الزغبى: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر، الأردن ط٢، ٢٠٠٠م، ص ٥٠.

www.jadidpdf.com

أشكال التناص:

إن العمل الأدبى يدخل فى شجرة نسب عريقة وممتدة كالكائن البشرى، فهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، كما أنه نتاج لما سبقه حاملاً معه بعض الصفات الوراثية ممن قبله، وتختلف هذه الاستفادة إما بالكتابة عن النص ذاته، أو بتفجير نص آخر فى نفوسنا ينشأ من تفاعلنا مع النصوص المقروءة[٢٣].

ويختلف تداخل نص مع نصوص سابقة، ويتنوع بحسب الاستفادة، فللتناص أشكال متعددة، منها[٢٤]:

التناص القرآنى: بحيث يقتبس الأديب نصا قرآنيا، ويذكره مباشرة، أو يكون ممتدا بإيحائه وظله على النص الأدبى، لنلمح جزءا من قصة قرآنية، أو عبارة قرآنية يدخلها فى سياق نصه.

التناص الوثائقى: وهذا النوع فى النثر أكثر منه فى الشعر كالسرد والسيرة، فيحاكى النص نصوصًا رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراق أخرى كالرسائل الشخصية والإخوانية، لتكون نصوصهم أكثر واقعية.

التناص والتراث الشعبى: وتكون المحاكاة فيه على مستوى اللغة الشعبية، وهذا مما يؤخذ على بعض الأدباء، إضافة إلى الاستفادة، وتوظيف القص الشعبى، والحكايات القديمة، والموروث الشعبى.

التناص والأسطورة: وهى تتشابه مع سابقها من ناحية الاستفادة من التراث، لكنها تختلف من ناحية أن الأسطورة غالبًا ما هى موروث؛ لكنه يونانى، أو غربى، وإن كان هناك بعض الأساطير العربية، إلا أنها قلة مقارنة بالغرب.

---

(٢٣) انظر: د. عبد الله الغذامى: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح الكويت، ط٢ ١٩٩٣م، ص ١١١ - ١١٣.

(٢٤) للاستزادة: انظر: د. محمد الجعافرة: التناص والتلقى، دار الكندى ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٩، و د. محمد صالح الشنطى: آفاق الرؤيا وجماليات التشكيل - من إصدارات نادى حائل الأدبى (نسخة إلكترونية).

www.jadidpdf.com

أنواع التناص:

تناص مباشر (تناص التجلي)، أو غير مباشر (تناص الخفاء).

أما التناص المباشر فيشتمل على ما يلي: التناص المنحسر والمتسع؛ ويتمثل كما قال «محمد خير البقاعي» برسالة ابن القارح ورسالة الغفران؛ والسرقة والاقتباس والتضمين والأخذ والاستعانة والمعارضة، والحل والاستشهاد والتغاير.. وغير ذلك من المصطلحات البلاغية العربية، فهو عملية واعية تقوم باستصاص وتحويل نصوص متداخلة، ومتفاعلة إلى النص، ويعمد الأديب فيه أحيانًا إلى استحضار نصوص بلغتها التي وردت فيها، كالآيات القرآنية، والحديث النبوي، أو الشعر والقصة(٢٥).

أما التناص غير المباشر فينضوي تحته التلميح، والتلويح، والإيماء، والمجاز، والتوليد، والكناية، والرمز، وقد يدخل فيه التضمين في بعض صوره(٢٦)، وهو عملية شعورية يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكارًا معينة يومئ بها، ويرمز إليها في نصه الجديد.

ويحلو للبعض تفريعه بإيجابي وآخر سلبي، ويقصد بالأول إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، أما السلبي فهو كالصدى المكرر للنص الذي سبقه إلا أن جميع هذه الأنواع تعتمد على فهم المتلقي، وتحليله للنص(٢٧).

---

(٢٥) انظر: التناص والتلقي: ص ١٥، ومقال نظرية التناص د. حسين جمعة من مجلة اللغة العربية بدمشق مج ٧٥ ج٢ ذو الحجة ١٤٢٠هـ، ص ٣٥٦ - ٣٥٧.

(٢٦) انظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي/ النص، السياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، بلا تاريخ، ص ٩٧، ود. محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨م ص ١٣٩، حاشية ١٢.

(٢٧) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني: ت: محمد الحبيب خوجة، دار الكتب الشرقية. ط د.ت، ص ١١ - ١٢، ودلائل الإعجاز: ٢٩٢ - ٢٩٣، ونظرية التناص: ٣٥٧، وتحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي - المغرب ط٢ ١٩٨٦م، ص ١٣١ - ١٣٢. نقلا عن: وضحاء بنت سعيد آل زعير: التناص، مقال منشور في المجلة الثقافية الإلكترونية بتاريخ: ٣/ ١٠/ ٢٠٠٥م.

www.jadidpdf.com

قوانين التناص:

ويمكن تحديد ثلاثة قوانين للتناص، تحدد علاقة النص الغائب، بالنص الماثل، وهى:

١ - **الاجترار**، وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعى سكونى، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ.

٢ - **الامتصاص**، وهو أعلى درجة من سابقه. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة (امتصاصه)، ضمن النص الماثل، كاستمرار متجدد.

٣ - **الحوار**، وهو أعلى المستويات، ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التى ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والماثلة فى ضوء قوانين الوعى واللاوعى.

وهكذا يتم الانطلاق من (النص الغائب) لإعادة كتابته، لأنه لا يمكن أن ينحصر فى مدلول واحد ثابت، وإنما يتحول إلى شبكة من المستويات المتفاعلة، وبمجرد أن يطلق الكاتب نصه الجديد، الذى هو عبارة عن عدة نصوص سابقة ومعاصرة، فإنه يدخل النص نفسه فى عمليات تناص جديدة، باعتبار النص الجيد قادر دائما على العطاء المستمر لقراءات متعددة.

ومن هنا يظل النص منفصلاً عن القارئ ومتصلاً به فى الوقت نفسه، كما يظل فاعلاً ومنفعلاً، مؤثرًا ومتأثرًا، وتصبح عملية (إنتاج) النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج، مع النص الحاضر باعتبار القارئ الأداة الثانية فى (تفسير) النص، و(تركيبه) من جديد.

وتظل عملية (القراءة) هى عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص، وعطاء من قبل المخزون الأدبى والثقافى للقارئ، وهكذا يتفاعل النصان: الغائب والماثل، من

www.jadidpdf.com

أجل إنتاج (نص) جديد هو أيضا (تناص) مركب من نصوص عديدة متداخلة، وهذه هى القراءة المعمقة التى تستبطن أعماق النص الماثل، فى عملية التفكيك له، من أجل إعادة (تركيب) له، مقترنة بنصوص غائبة عديدة، بخلاف القراءة (الأفقية) التى لا يملك فيها النص الماثل من عناصر (الأدبية) ما يسمح للقارئ بالانطلاق فى سماء الذاكرة.

التحليل التناصى:

يبدأ (التحليل النصى) من البنية الكبرى للنص، والتى تتسم بالتماسك والانسجام، والتماسك ذو طبيعة دلالية، وهو يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية، وتصبح المتتالية متماسكة دلاليًا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل، وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، وإنما هى علاقات بنيوية تجسد الجملة، فإن تحليل البنية الكبرى للنص يتجاوز مجموع أبنية المتتاليات التى تتسم بالتماسك الأفقى.

إن (الأبنية الكبرى) هى الوحدات البنيوية الشاملة للنص، و(الأبنية الصغرى) هى أبنية المتتاليات والأجزاء، ولكل من البنيتين دلالته، وتحديد البنية الكبرى للنص يختلف من ناقد إلى آخر، باختلاف منهجه النقدى وثقافته، فكل يختار من النص العناصر التى يراها مهمة، وعلى الرغم من هذه الاختلافات فإن هناك شبه توافق فى الوصف الإجمالى للنصوص.

وعلى الرغم من أن (البنيات الكبرى) للنص تختلف من ناقد/ قارئ إلى آخر، فإن مبادئ تكونها لا تكاد تتغير، وهى ترتبط بالقضايا المعبر عنها بجمل النص بوساطة (القواعد الكبرى) التى تحدد ما هو أكثر جوهرية فى مضمون النص، وبالتالى فإنها تلغى بعض التفصيلات الصغيرة لصالح المعلومات الأساسية فى البنية الكبرى..

و(البنية الكبرى)، تنتج عن وصف أهداف النص واستقراء موضوعاته أو تقدم ملخصات له تسهم فى كشف أبنيته. ومصطلح (البنية الكبرى)، هو مصطلح

www.jadidpdf.com

نسبى، يشير إلى بنية ذات نمو كلى شامل بالنسبة إلى أبنية ذات مستوى أصغر. وبالمقابل فإن ما يعتبر (بنية صغرى) فى نص ما يمكن اعتباره (بنية كبرى)، فى نص آخر.

والمتلقى هو الذى يحدد إطار (البنية الكبرى)، لأن مفهوم التماسك الذى ينبغى أن تتصف به ينتمى إلى مجال الفهم والتفسير الذى يضفيه القارئ على النص، ولأن تأويل النص من جانب القارئ لا يعتمد على استرجاع البيانات الدلالية التى يتضمنها النص فحسب، وإنما يقتضى أيضا إدخال عناصر القراءة التى يملكها المتلقى داخل (كفاءة النص)، وهذه الثغرات المساعدة تتألف من الأبنية العاطفية والأعراف وما سواها، وكلها تسهم فى تماسك النص.

ويميز علماء النص بين التماسك الوظيفى للنص، والترابط الموضعى الشرطى فيه، فالأول هو الروابط البلاغية «جريماس»، وقد جعله «هلمسليف» أحد المظاهر الضرورية لضمان الطابع العلمى للبحث، لأنه يبرز خواص أى نظام للتفكير، ويعنى أن أجزاء هذا النظام لابد من ترابطها فيما بينها، وأدوات الربط هى التى تقوم بهذا الربط، أما الترابط الموضعى الشرطى فيعتمد الروابط النسبية المعتادة بين الوقائع التى تدل عليها الأقوال، مثل أدوات الربط (أحرف العطف، والجر، والاستئناف، والترقيم، وأسماء الإشارة، وأدوات التعريف، والأسماء الموصولة... الخ).

ويولى علماء النص التماسك أهمية قصوى، لأنه يعنى عندهم خاصية دلالية للنص، تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص فى علاقتها بالجمل الأخرى، وقد عنيت بلاغتنا العربية القديمة بالتماسك، فخصصت له بحثا مستقلا هو (الفصل والوصل)، ودرست مستوى الترابط القائم بين وحدتين من القول[٢٨].

---

(٢٨) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٥٢ - ٥٣.

www.jadidpdf.com

التناص فى النقد العربى

يتجلى التناص فى النقد العربى عند كل من النقاد: د. «صلاح فضل» فى: (بلاغة الخطاب وعلم النص)، ود. «عبد الله الغذامى» فى: (الخطيئة والتكفير) و(ثقافة الأسئلة)، ود. «محمد مفتاح» فى: (تحليل الخطاب الشعرى - استراتيجية التناص)، و«سعيد يقطين» فى: (انفتاح النص الروائى)، ود. «محمد عبد المطلب» فى: (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى)، ود. «مصطفى السعدنى» فى: التناص الشعرى قراءة أخرى لقضية السرقات)، ويعد «رشيد بن حدو» المغربى فى طليعة من نبه على نظرية التناص إن لم يكن سابقًا فى هذا الاتجاه... وكذلك كان «جمال شحيد» فى سورية.

وجدير بالذكر أن «سعد مصلوح» فى محاولته لدراسة علم النص يرفض الاتجاهات النقدية الجديدة، وإن وافق على دواعيهم ومنطلقاتهم حيث «ضرورة تواصى أهل العلم بالعمل الدائب على ترسيخ أساليب المعالجة العلمية المنضبطة للنص الأدبى»[٢٩].

ثم انتقد المتشبثين بأذيال البنيوية والأسلوبية والتفكيكية، داعيًا إلى مواجهة النص العربى والخروج به من «النفق المظلم، وإلى صياغة عربية القسمات لملامح الحداثة الراشدة التى تتغيا بها ترسيخ المعالجة العلمية المنضبطة للنص الأدبى»[٣٠].

احتوى كتاب «فى النص الأدبى: دراسة أسلوبية إحصائية» (١٩٩١م) على مجموعة مباحث تندرج فى مفهوم الدراسة الأسلوبية الإحصائية مثل قياس خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب، وتحقيق نسبة النص إلى المؤلف، والتشخيص الأسلوبى الإحصائى للاستعارة.

---

(٢٩) د. سعد مصلوح: «فى النص الأدبى: دراسة أسلوبية إحصائية» - منشورات النادى الثقافى الأدبى بجدة - جدة ١٩٩١ - ص ٧.

(٣٠) المصدر نفسه - ص ١٠.

www.jadidpdf.com

وأسهم «وائل بركات» فى تدعيم الجهود العربية النقدية لعلم النص، فعرب كتابا عنوانه «مفهومات فى بنية النص» (١٩٩٦)، وهو مأخوذ من عدة مصادر ويشرح اللسانية والشعرية والأسلوبية والتناصية ضمن مقالات حديثة فى بابها موجهة «لإيلاء النص، والنص بذاته، اهتمامًا مركزيًا يتجاوز الرؤية التقليدية التى كانت تقوم على تفسير العمل الأدبى والبحث فى ثناياه عن المعالم الخارجية المتصلة به، وانطلاقًا من هذا التحول الجذرى، نستطيع أن نسجل للدرس الأدبى احتفاءً خاصًا بالنص كبنية لغوية مستقلة لها عالمها الخاص وتكوينها المميز، وتركيزًا عليه بوصفه لغة منتظمة فى نسق من التراكيب»[٣١]، وقد اختار بركات مقالات عن اللسانية والشعرية والأسلوبية والتناصية، تنتمى جميعها إلى المناهج التى نظرت إلى النص كبنية مستقلة بذاتها.

ثم نشر عبد الملك مرتاض (الجزائر) بعض محاضراته فى علم النص فى كتابه «النص الأدبى: من أين وإلى أين» (١٩٨٣)، وهى محاولة رائدة فى التأليف النقدى العربى، انطلقت من الكشوفات الحديثة فى تقنيات النص الأدبى، وعضدت تحليلها وآراءها النقدية بتشريح نص للتوحيدى، وذهب «مرتاض» فى محاولته، إلى التوكيد على النص الأدبى جوهر قائم بذاته، فكتب فصلا مخصصا للحديث عن الفن والجمال وعلاقة اللغة، أو لغة الأدب، واعترف مرتاض باستفاداته من القضايا ذات الصفة النقدية والألسنية، ليكون الفصل المخصص لتشريح نص التوحيدى من كتابه «الإشارات الإلهية» تطبيقا لمحاولات تحديث علم النص ونقده[٣٢].

ولعل كتابه الأخير (الكتابة من موقع العدم: مساءلات حول نظرية الكتابة) (١٩٩٩) يؤكد المبلغ الكبير الذى خاض فيه «مرتاض» فى مزج الاتجاهات الجديدة

---

(٣١) وائل بركات: «مفهومات فى بنية النص» - دار معد - دمشق ١٩٩٦ - ص ٣.

(٣٢) عبد الملك مرتاض: «النص الأدبى: من أين؟ وإلى أين؟» - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٣ - ص ٤ - ٦.

www.jadidpdf.com

بالموروث النقدى العربى، ولكنه يوضح فى الوقت نفسه إلى أى حد يبدو الناقد العربى الحديث مأخوذا بآليات الاتجاهات الجديدة، فهذا الكتاب الأخير يعالج نظرية الكتابة فى ثلاثة مسالك كبرى هى: تكوّن الكتابة ومفهومها وعلاقاتها.

إنه محاولة قابلة للرأى والمجادلة للكتابة النظرية الإبداعية بعد هضم الاتجاهات الجديدة، ولا سيما مفهوم النص لدى بارت (يسميه بارط) وجوليا كريستيفا وتودوروف (يسميه طودوروف)، دعوة لتحرير الكتابة من نماذجها المسبقة، وإجابة على أسئلة الهوية المؤرقة؟[٣٣].

وقد حصر «عبد الملك مرتاض» نظرية التناص بمفهوم السرقات الأدبية المعروفة فى النقد العربى القديم وجعل أصولها فى آراء العرب القدماء، وكذلك فعل الناقد السورى «محمد عزام» فى كتابه: (النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى).

* * *

(٣٣) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ١٧٠ - ١٧١.

www.jadidpdf.com

نموذج من النقد المعتمد على نظرية التناص

(التناص) فى معارضات أحمد شوقى[٣٤]:

فى معارضة شوقى لبائية أبى نواس:

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

القصيدتان:

(١) من وزن واحد، وقافية واحدة، وقد بلغت أبيات قصيدة شوقى (٧٩) بيتا، بينما لم أجد فى ديوان أبى نواس سوى خمسة أبيات من هذه القصيدة؛ فقصيدة شوقى أكثر عدد أبيات بـ (٧٤) بيتا، ولهذا دلالته فى الرغبة فى التجاوز الفنى، وما الكم سوى دليل على الكيف.

(٢) استخدم أبو نواس خمس كلمات قوافٍ فى قصيدته، بينما استخدم شوقى (٧٩) كلمة (بعدد أبيات قصيدته)، منها ٤ كلمات مكررة، و٤ كلمات من سابقه، فيبقى له ٧١ كلمة جديدة كقواف.

(٣) عالج أبو نواس فى أبياته موضوعًا واحدًا هو: وصف أحوال المحب، بينما نقل شوقى موضوع قصيدته إلى وصف ليلة راقصة أقيمت فى قصر عابدين، وفرع فى جزئياتها، فوصف الخمر وكؤوسها وما تفعله بالنفوس (١ - ١٠)، ثم وصف الليلة الراقصة فى قصر عابدين (١١ - ١٤)، ووصف القصر كجوهرة تخلب الألباب، أو كباقة زهر مضيء (١٥ - ٢١)، ثم وصف الغيد الحسان مقبلات ممتطيات ظهور جيادهن، وهن كالشموس أو النجوم بياضًا وجمالاً (٢٢ - ٣٢)، وانتقل إلى مدح سيد القصر، فشبهه بالقمر، وهو يرفل بثيابه الجديدة (٣٣ -

---

(٣٤) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١، ص ١٨٢ - ١٩٣.

www.jadidpdf.com

٣٨)، ثم عاد إلى وصف النساء فشبههن بالظباء، وهن يرتدين الحرير والذهب والفضة، والأنغام تستفزهن، فقمن إلى الرقص كمهارى سكارى، واستسلمن للعناق، ولقاء الرؤوس بالصدور، والأيدى بالخصور، فالتهبت الخدود (٣٩ - ٥٣)، ثم وصف الأطعمة: حارها وباردها، صلبها وسائغها (٥٤ - ٦٠)، وعاد إلى وصف الخمرة وما تفعله بالعقول والألباب (٦١ - ٦٧)، كما عاد إلى مدح الأمير، وسيد القصر، فأظهر كرمه ونعماءه وعطفه (٦٨ - ٧٤). وانتهى إلى إعجاب الشاعر بمديحه (٧٥ - ٧٩).

والواقع أن قصيدة «شوقى» هذه هى مثال نموذجى للقصيدة العربية ذات الموضوعات المتعددة، والمفككة، التى لا تمسك موضوعا فتنهيه لتنتقل إلى غيره، وإنما هى تعالج موضوعا فتقول فيه شيئا، ثم تدعه لتتناول موضوعا آخر، ثم تتذكر شيئا يضاف إلى الموضوع فتعود إليه، وهكذا تنتهى القصيدة ولا ينتهى الكر والفر فيها، وهذا التفكك والاضطراب هو أحد المآخذ التى يأخذها النقد الرومانسى على الشعر الكلاسيكى.

(٤) لم يشترك الشاعران فى أى موضوع، واستطرد «شوقى» فى نظم الموضوعات التى توافق هوى فى نفسه: الوصف والمديح والخمرة ومجالسها، فوصف القصر والغانيات، ومدح سيده.

(٥) ختم شوقى قصيدته بإعجابه بشعره وبمديحه الذى مهما طال فلن يفى ممدوحه حقه من الثناء.

ويعارض شوقى البحترى فى قصيدته (وصف إيوان كسرى) التى مطلعها:

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جبس

فقال شوقى معارضا:

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

www.jadidpdf.com

والقصيدتان:

(١) من وزن عروضي واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم البحتري (٥٦) كلمة من قافية السين (بعدد أبيات قصيدته، عدا ثلاثا تكررت)، واستخدم شوقي (١١٠) كلمات (بعدد أبيات قصيدته) منها عشرون مكررة، وثمان وثلاثون من سابقه، ويبقى له نصف عدد قوافي قصيدته من إبداعه.

(٢) بلغت أبيات قصيدة «البحتري» (٥٦) بيتا، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقي (١١٠) بيتا، بزيادة (٥٤) بيتا، ولعله عنى بزيادة عدد أبيات قصيدته رغبته في تجاوز سابقه فنيا.

(٣) عالج «البحتري» في قصيدته موضوعا واحدا هو وصف إيوان كسرى، أو بالأحرى أطلال (المدائن) وهي على بعد يوم من بغداد، وقد زارها الشاعر، وشاهد أطلالها، فوصفها، واستوحاها، وصب عليها من روحه.

وليس (الإيوان) سوى جزء من القصر، يدعى بالشامية (الليوان)، لكن الشاعر يقصد القصر كله، أما عناصر وصفه فهي: شكوى الزمان (١ - ١٠)، ووصف أطلال القصور (١١ - ١٢)، ووصف الصور الجميلة على جدرانه: صورة أنطاكية والمعركة بين «أنوشروان» أحد ملوك الفرس، وهو يزجي صفوف الجيش تحت الدرفس (٢٢ - ٢٨)، وصورة مغنى «أنوشروان» في أحد مجالس الخمرة والطرب (٢٩ - ٣٤)، وصورة الوفود والزحام والقيان في المقاصير (٤٥ - ٤٩) ثم عودة إلى الأطلال وأصحابها.

أما «شوقي» فقد ضمت قصيدته موضوعا واحدا هو الوصف، ولكنه على جزأين، وصف في جزئه الأول أيام صباه وأنسه في الوطن، واستدعى ذكريات الوطن من ذاكرته فأنس بها وإليها (١ - ١٣)، وتذكر أيك (الجزيرة) وطيورها

www.jadidpdf.com

(١٤ - ٢١)، والنيل ومياهه (٢٢ - ٢٤)، والجيزة ونخيلها (٢٥ - ٢٧)، والأهرام والقناطر (٢٨ - ٣٠)، وأبا الهول يشهد قوافل الأزمان تترى أمامه، والممالك تنشأ وتنهار أمام عينيه: روم، وفرس، وخوفو، ودارا، وواثل، وعبس، وبنو مروان، وهو صامد (رهين الرمال) (٣١ - ٤٧).

وأما فى الجزء الثانى من قصيدته فقد التفت شوقى إلى ما حوله، حيث كان يعيش فى منفاه بالأندلس، وحيث ما تزال الحضارة العربية التى شادها العرب فيها ماثلة للعيان، فوصف قصورها ودور العلم فيها، ومغانيها (٤٨ - ٦٨)، ووصف سوارى قصورها وكأنها ألفات فى خط كاتب (٦٩ - ٧٤)، ووصف منبر القاضى الذى تغرى رائحته بلمسه (٧٥ - ٧٧)، كما وصف قصر الحمراء، وغرناطة، وديار بنى الأحمر، وقد أصبحت مزارا للوافدين على التاريخ، بعد أن كانت ملجأ لذوى الحاجات والرتب (٧٨ - ١٠١).

(٤) اشترك الشاعران فى وصف الأطلال، ولكن «البحترى» وصف أطلال كسرى، ورثى حضارة قوم آخرين، بينما وصف «شوقى» القصور العربية فى الأندلس، فهو ينتمى إلى ما يصف بسبب القربى الفكرية على الأقل، ولهذا كان وصفه ملونا بمشاعره الوجدانية تجاه ما يصف:

وعظ البحترى إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس

فإذا كان (إيوان) كسرى قد (وعظ) البحترى بالفناء والزوال، فإن قصور الأمويين فى الأندلس قد أعادت إلى قلب «شوقى» (الشفاء) من مرض اليأس الذى حل بالأمة العربية، وإذا كان «البحترى» قد اتخذ من وصفه لإيوان كسرى تعلة لإظهار التأسى والاعتبار والتنبؤ بمصير الدولة العباسية الآيلة للسقوط، فإن «شوقى» يرى القصور العربية ما تزال شامخة تتحدى الفناء، وهى تشير إلى الحضارة العربية التى شادها العرب خلال ثمانية قرون، ويستخلص العبرة من مأساة الأندلس التى فرط فيها أهلوها.

www.jadidpdf.com

ولما كانت دعوات الإصلاح منتشرة فى مطلع القرن العشرين، ويشهد «شوقى» آثارها فى ما حوله: الإصلاح بشقيه: السلفى (الأفغانى ومحمد عبده والكواكبى ورشيد رضا)، واللبرالى الغربى (لطفى السيد.. وغيره) فإن «شوقى» يرغب فى أن يجمع بين الاتجاهين: السلفى واللبرالى، فيحض على التمسك بالقيم الأخلاقية، واستعادة المجد الغابر، إضافة إلى وصفه معالم العصر الحديث ومخترعاته، ومن هنا رغبته فى معارضة القدماء، لا لمجرد المحاكاة فحسب، وإنما فى محاولة تجاوزهم فنيا، إثباتا لتفوق اللاحق على السابق، ومحاولة فى جمع الماضى والحاضر، والتراث والتجديد.

(٥) أنهى البحترى قصيدته ببيت كان يعتذر فيه عن وصفه حضارة أجنبية، وهو العربى، فيرد السبب إلى ولعه بالأشراف من كل جنس ولون:

وأرانى من بعد أكلف بالأشراف طرا من كل سنخ وإس

بينما أنهى شوقى قصيدته ببيت يرد فيه سبب انهيار البنيان إلى انهيار الأخلاق:

وإذا ما أصاب بنيان قوم وهى خلق فإنه وهى أس

***

ويعارض «شوقى» «ابن زيدون» فى قصيدته المشهورة التى نظمها فى حبه لولادة ومطلعها:

أضحى التنائى بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فقال شوقى معارضًا بقصيدة نظمها فى منفاه بالأندلس، يحن فيها إلى الوطن، ويصف كثيراً من مشاهده ومعاهده. ومطلعها:

يا نائح (الطلح) أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا؟

www.jadidpdf.com

والقصيدتان:

(١) من وزن عروضي واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم ابن زيدون (٥١) كلمة من قافية النون، بعدد أبيات قصيدته، واستخدم شوقي (٨٣) كلمة من القافية نفسها، أخذ من سابقه (١٣) كلمة، وكرر (٤) كلمات، فيبقى (٦٦) كلمة، وهي على كل حال أكثر من كلمات قوافي ابن زيدون، وبالتالي فإن شوقي أكثر اجتلابا للقوافي.

(٢) بلغت أبيات قصيدة ابن زيدون (٥١) بيتا، بينما بلغ عدد أبيات قصيدة شوقي (٨٣) بيتا، بفارق (٣٢) بيتا زيادة لصالح شوقي، وهو دليل آخر على رغبة شوقي في تجاوز سلفه.

(٣) عالج ابن زيدون في قصيدته موضوعا واحدا هو شكوى التنائي والبعاد عن حبيبته ولادة (١ - ١٩) أما عناصر هذه الشكوى فقد تعددت، حيث أرسل تحيته إليها مع البرق السارى ونسيم الصبا (٢٠ - ٢٣)، ثم وصف الحبيبة بالمذكر فشبهها بالشمس بياضا، والتبر صياغة (٢٤ - ٣٥)، ثم عرج على ذكرياته معها (٣٦ - ٥١)، لكن القصيدة بشكل عام مفككة المعاني ينفرد كل بيت فيها بمعناه، ويستقل عن غيره.

أما شوقي فقد افتتح قصيدته أيضا بذكر البعاد والتنائي، ولكن ليس عن الحبيبة، وإنما عن الوطن (١ - ٩) وما فيه من أصدقاء، وما له في ذاكرته من ذكريات (١٠ - ٥١) في مصر، يستلها ذكرى فذكرى، ويقلبها في ضميره ووجدانه، مثل بخيل يتملى محاسن الدينار الذى يقتنيه ثم يخزنه، ليتثال عليه غيره (٥٢ - ٨٢)، ولكن قصيدته - كسابقتها - مفككة الأبيات، لا ترابط بين معانيها، ولا وحدة عضوية أو فكرية، إنما ينفرد كل بيت بمعناه، ويستقل عما سواه.

www.jadidpdf.com

(٤) وإذا كان الشاعران قد اشتركا فى موضوع واحد هو الحب والفراق والذكريات فإن معالجتهما لهذا الموضوع جاءت متماثلة أيضا، لموافقة موضوعيهما لنفسيهما، لكنهما وقعا فى ما يؤخذ على القصيدة الكلاسيكية من تفكك واضطراب، وكأن كل بيت فيها ينظم لوحده دون أن يرتبط بغيره.

(٥) أنهى ابن زيدون قصيدته ببيت يبلغ فيه حبيبته السلام:

عليك منا سلام الله ما بقيت صبابة بك نخفيها، فتخفينا

وأنهى شوقى قصيدته ببيت يبث فيه شجنه لأميه، مصر، ووالدته المتوفاة:

إذا حملنا لمصر أو له شجنا لم ندر أى هوى الأمين شاجينا

وعارض «شوقى» عليا الفهرى القيروانى الحصرى» فى قصيدته:

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

وهى أشهر من نار على علم، وقد عارضها الشعراء وحاكوها، منذ عصرها، وحتى اليوم، وجمع بعض الأدباء (معارضاتها) التى بلغت (٩٤) معارضة، ورددها المطربون فى الوطن العربى منذ عصرها إلى اليوم، وقد أعان على ذيوعها رقة نسيبها، وعذوبة ألفاظها، وموسيقى بحر الخبب، وقافية الدال التى تعقبها الهاء المضمومة.

وقيل إن سبب نظمه لها أن وشاية بلغت الأمير «محمد بن طاهر» صاحب مرسية (- ٤٥٥هـ) تتهم «الحصرى» بشتمه، وقد كان «الحصرى» مدرسا فى أحد مساجد مرسيه، فنظم هذه القصيدة يمدح صاحبه، ويدفع التهمة عن نفسه.

فقال شوقى معارضا:

مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحم عوده

www.jadidpdf.com

والقصيدتان:

(١) من وزن عروضى واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم «الحصرى» (٩٩) كلمة من قافية الدال تعقبها الهاء المضمومة، بعدد أبيات قصيدته (منها سبع كلمات مكررة)، واستخدام شوقى (٢٧) كلمة من القافية نفسها، بعدد أبيات قصيدته (منها ثلاث عشرة وردت عند سابقه) فظل له أربع عشرة كلمة من جديده، وهذا يعنى تقصيره عن سابقه فى هذا المجال.

(٢) بلغت أبيات قصيدة الحصرى (٩٩) بيتا، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقى (٢٧) بيتا، بفارق (٧٢) بيتا لصالح «الحصرى»، وهذا دليل آخر على تفوق السابق على اللاحق.

(٣) عالج «الحصرى» فى قصيدته موضعين هما: الغزل (١ - ٢٣) والمدح والاعتذار (٢٤ - ٩٩)، وعالج شوقى موضوعا واحدا هو الغزل (١ - ٢٧). ومن هنا فإنهما تماثلا فى موضوع الغزل، وليس لدى شوقى مديح أو اعتذار، وبالتالى فإننا إذا أردنا الموازنة بينهما، اكتفينا بموضوع الغزل لأنه مشترك بينهما، وقد وضع فيه شوقى (٢٧) بيتا أى بزيادة أربعة أبيات عن غزل الحصرى، وفى هذا دليل على رغبة شوقى فى تجاوز سابقه فنيا.

(٤) دار غزل «الحصرى» حول أرق الحبيب، وعطف النجم عليه، وهواه بغزال ذى هيف، وخوفه من الواشين وفتنته، وخمرة ريقه، وسكر ألحاظه، وسيوف مقلتيه، وحمرة خدوده، وقتله حبيبه، ورغبته فى رؤية خيال الحبيب، وفى وصله.

ودار غزل شوقى حول أرق الحبيب، وعطف عائديه عليه، ووصف آهاته الحرى التى تذيب الصخر، ومناجاته النجم والحمائم، ورغبته فى رؤية خيال حبيبه، ووصف الحبيب بجمال يوسف الذى أحبته امرأة العزيز فقالت صاحباتها

www.jadidpdf.com

امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه، فجمعتهن وأعطت كل واحدة منهن سكينا، وقالت ليوسف: اخرج إليهن. فلما رأينه قطعن أيديهن بالسكاكين دون أن يشعرن، وهن مأخوذات بجماله الرائع:

وتمنت كل مقطعة يدها لو تبعث تشهده

ثم يقسم الشاعر بثنايا لؤلؤها، وبرضاب كوثرها، وبخال خدها، وبغصن قوامها، أنه لن يخون هواها، ولن يسلوها.

(٥) أنهى الحصرى قصيدته بالسلام عليها كلما غنى بالأيك مغرده، وأنهى شوقى قصيدته بالوفاء والإخلاص لها أبد الدهر.

وعارض «شوقى» «البوصيرى» فى قصيدته البردة التى نظمها فى مدح الرسول عليه الصلاة والسلام بقصد البرء من داء الفالج الذى أصابه فأبطل نصفه حتى أعجز الأطباء، فرأى النبى محمدا ﷺ فى منامه، فمسح بيده عليه، وألقى عليه بردته، فأفاق معافى، ولهذا سميت بـ (البردة) و(البرأة)، ومطلعها:

أمن تذكر جيران بذى سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

فقال شوقى معارضا:

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دم فى الأشهر الحرم

والقصيدتان:

(١) من وزن عروضى واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم «البوصيرى» (١٦٧) كلمة من قافية الميم، بعدد أبيات قصيدته (منها ست عشرة كلمة مكررة)، واستخدم شوقى (١٩٠) كلمة من القافية نفسها، بعدد أبيات قصيدته (منها ثلاثون كلمة مكررة، وأربعون وردت عند سابقه) فانفرد بـ (١٢٠) كلمة وهى ميزة فنية.

www.jadidpdf.com

(٢) بلغ عدد أبيات قصيدة «البوصيرى» (١٦٧) بيتا، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقى (١٩٠) بيتا، بفارق (٢٣) بيتا لصالح «شوقى» وهى رغبة فى التجاوز.

(٣) عالج «البوصيرى» فى قصيدته عشر موضوعات هى: الغزل (١ - ١٢) والتحذير من هوى النفس (١٣ - ٢٨)، ومدح النبى ﷺ (٢٩ - ٥٨)، ومولده ﷺ (٥٩ - ٧١)، ومعجزاته ﷺ (٧٢ - ٨٧)، وسر القرآن ومدحه (٨٨ - ١٠٤)، والإسراء والمعراج (١٠٥ - ١١٧)، وجهاده ﷺ (١٤٠ - ١٥١)، والمناجاة وعرض الحاجة (١٥٢ - ١٦٧).

وعالج «شوقى» الموضوعات نفسها: الغزل (١ - ٢٤)، والتحذير من هوى النفس (٢٥ - ٣٩)، ومدح الرسول ﷺ (٤٠ - ٥٣)، ومعجزاته ﷺ (٥٤ - ٧٤)، ومولده ﷺ (٧٧ - ٨٢)، والإسراء والمعراج (٨٣ - ٩٣)، وعودة إلى معجزاته ومدحه ﷺ (١٠٧ - ١٧٦)، والتوسل بالنبى ﷺ (١٧٧ - ١٨٥)، والمناجاة وعرض الحاجة (١٨٦ - ١٩٠).

(٤) اشترك الشاعران فى الموضوعات العشر جميعا، ولم يخالف «شوقى» سابقه فى موضوع ما، فقد كان يترسم خطاه ترسما دقيقا، ولكنه رغب فى تجاوز سابقه، فعالج كل موضوع بعدد من الأبيات يفوق عددها لدى سابقه: ففى الغزل مثلا وضع ضعف عدد أبيات البوصيرى، وكذلك فى بيان معجزاته ﷺ، وفى تصوير جهاده ﷺ وضع سبعين بيتا بينما جاء «البوصيرى» بعشرة أبيات.

(٥) فى موضوع الغزل بدأ «البوصيرى» قصيدته ببراعة استهلال فى مخاطبة نفسه التى تذكرت الرسول ﷺ فهطلت دموع عينيها تعبيرا عن محبتها:

www.jadidpdf.com

أمن تذكـــر جيـــران بذى ســـلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

فما لعينيك إن قلت: اكففا، همتا وما لقلبك إن قلت: استفق يهم

بينما بدأ شوقى غزله بوصف معاناته مع حبيبه الذى أحل سفك دمه، ورماه بسهم عينيه:

ريم على الـقاع بين البان والعـلم أحل سفك دم فى الأشـهر الحرم

يا لائمـى فى هواه والهـوى قدر لو شفك الوجد لم تعذل ولم تلم

وفى التحذير من هوى النفس يقول «البـوصيرى» إن النفس لأمارة بالسوء لا تتعظ بنذير الشيب والهـرم، ولا تكسر المعاصى شهوتها، لأن الطعـام يقوى شهوة النهم:

والنفس كالطفل إن تهمله شب على حـــب الرضاع، وإن تفطـمه ينفطم

ولهذا تنبغى مخالفة النفس والشيطان:

وخالف النفس والشيطان واعصهما وإن هـــما محـضاك النصـح فاتهم

بينما يخـاطب شوقى نفـسه المتهـالكة على الملذات، ويطلب منها التـمسك بالأخلاق:

صلاح أمرك للأخلاق مرجعه فقوم النفس بالأخلاق تستقم

وفى مدح النبى ﷺ يصـور «البوصيـرى» كيف شكت قـدما النبى ﷺ من التعب، وأحشاؤه من السغب، وكـيف طلبت منه الجبال أن تكون ذهبا، فأراها أى شـمم. وقد:

فاق النبيين فى خلق وفى خلق ولم يدانوه فى علم ولا كرم

بينمـا لزم شوقى باب الرسول ﷺ لأن كـل فضل إنما هو منه، وهو شـفيع الناس فى المحشر:

www.jadidpdf.com

لزمت باب أمير الأنبياء، ومن يمسك بمفتاح باب الله يغتنم

وفى مولده ﷺ يرى «البوصيرى» فيه إنذارا للفرس بتصدع إيوان كسرى، وخمود نيرانهم أمام سطوع أنوار الحق التى تبدد الظلمات، بينما يرى شوقى أن بشائر مولده قد سرت مسرى النور فى الظلم، فاختطفت مهج الطغاة، وريعت لها قصور البغاة، فانصدعت من صدمة الحق، وانقلبت الأصنام على رؤوسها، واهتز عرشا كسرى وقيصر.

وفى معجزاته ﷺ يعدد «البوصيرى» ستا منها: سجود الأشجار له، وظللته الغمامة، وانشق له القمر، وعمى الكفار عنه فى الغار، وجاءه جبريل بالرسالة، وشفاؤه المرضى، ويعدد شوقى ثلاثا من هذه المعجزات المذكورة سابقا: نجاته من المشركين فى الغار، وظللته الغمامة، ورسالته النبوية، ثم يعدد ثلاث معجزات جديدة: نبع الماء من بين أصابعه، وتعبده فى غار حراء: وحديثه الطلى.

وفى سر القرآن الكريم ومدحه ذكر «البوصيرى» أنها آيات حق نزلت على النبى محمد ﷺ ومعانيها لا تنفد، وبها تبيض وجوه العصاة، ولن يضيرها تجاهل الحساد، بينما عرج شوقى هنا على مدحه ﷺ.

وفى الإسراء والمعراج يصف «البوصيرى» كيف أسرى برسول الله ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ثم عرج به إلى السماء، واخترق السبع الطباق، ونودى بالرفع، وقدمه جميع الأنبياء، وكرر «شوقى» ما جاء لدى سابقه قائلاً:

حتى بلغت سماء لا يطار لها على جناح، ولا يسعى على قدم

وقيل: كل نبى عند رتبته ويا محمد هذا العرش فاستلم

واطلع على اللوح المحفوظ، وما يخط عليه القلم من علم الله.

وفى جهاده ﷺ ذكر «البوصيرى» خوف الأعداء من بعثته، ورغبتهم فى الفرار، ثم ذكر انتصاراته فى معارك بدر وأحد وحنين:

www.jadidpdf.com

ومن تكن برسول الله نصرته إن تلقه الأسد فى آجامها تجم

بينما رأى شوقى أنه أحيا أجيالا من الرمم، وأنه فتح بالسيف بعد الفتح بالقلم، وبنى بالعلم حضارة عقلانية عجزت بلوغها الحضارات اليونانية والرومانية والفرعونية.

وفى التوسل به ﷺ ذكر «البوصيرى» تسميته باسمه لن تحرمه مكارمه:

فإن لى ذمة منه بتسميتى محمدا وهو أوفى الخلق بالذمم

وتابعه شوقى فتوسل إليه باسمه:

يا أحمد الخير لى جاه بتسميتى وكيف لا يتسامى بالرسول سمى؟

اعتمادا على حديث نبوى يقول: «آليت على نفسى ألا يدخل النار من اسمه أحمد أو محمد».

وفى مناجاته ﷺ وعرض الحاجة يلوذ «البوصيرى» بكرم الرسول ويصلى عليه، ويترضى عن أبى بكر وعمر وعثمان وعلى وآل النبى وصحبه والتابعين، ويطلب المغفرة لكل المسلمين:

يا رب بالمصطفى بلغ مقاصدنا واغفر لنا ما مضى يا واسع الكرم

ويتابعه شوقى فيدعو الله أن يلطف بالمسلمين، ويحسن ختامهم.

والواقع أن شوقى ليس وحده الذى عارض (بردة) «البوصيرى»، وإنما عارضها شعراء كثيرون[٣٥]، مثل «البارودى» الذى سمى قصيدته (كشف الغمة فى مدح سيد الأمة): واستهلها بقوله:

---

(٣٥) جدير بالذكر أن مؤلف هذا الكتاب قد عارض بردة البوصيرى بقصيدة مطلعها:

أقصر فؤادى ودع مستوجب الندم وانس الهيام بطيف الغافل الشبم

كم بت تهفو إلى أنسامه ظمأ ويات ينأى جفاء عنك فى الأطم

www.jadidpdf.com

يا رائد البرق يمم دارة العلم واحد الغمام إلى حى بذى سلم

وقد امتد بها «البارودى» حتى بلغت (٤٤٧) بيتا، لم يقتصر فيها على مدح الرسول ﷺ كما فعل «البوصيرى» فى بردته، وإنما جعلها سيرة تاريخية كاملة للنبى ﷺ منذ مولده، وحتى انتقاله إلى الرفيق الأعلى، ولعلها هى التى وجهت «أحمد محرم»، بعد ذلك إلى نظم ملحمته (الإلياذة الإسلامية) فى السيرة النبوية.

كما عارضتها الشاعرة «عائشة التيمورية» بقصيدة مطلعها:

أعن وميض سرى فى حندس الظلم أم نسمة هاجت الأشواق من إضم

وهكذا نجد (تناسل النصوص)، وتداخلها، منذ فترة مبكرة فى حياتنا الشعرية والنقدية، وإن بتسميات مغايرة للتناص المعاصر، الأمر الذى لا يقلل من قيمة تراثنا الشعرى والنقدى، وإنما بالعكس. يعطيه دفعة جديدة من الحياة، عندما يفسره على ضوء مفهومات معاصرة.

* * *

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الخـــاتـــمـــة

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الخاتمة

وبعد هذه الرحلة التى تجولنا خلالها فى دروب النقد الأدبى العربى والعالمى، واستعرضنا فيها أهم المناهج النقدية التى ظهرت إبان القرن العشرين نستطيع القول بأن القرن العشرين هو القرن الذهبى للنقد الأدبى، ويمكن تسميته بـ «عصر النقد» كما يسميه «رينيه ويليك»، وهو «يستحق هذا اللقب دون أدنى ريب، إذ لم تنهمر فيه الكتابات النقدية انهمارا فقط، بل وصل النقد فيه إلى درجة جديدة من الوعى بالذات، ومكانة أعظم فى المجتمع، وجاء فى العقود الأخيرة بمناهج جديدة وبأحكام جديدة»[1].

لقد استفاد النقد فى النصف الأول من القرن العشرين من نظريات «دارون» التطورية، ونظريات «فرويد»، و«كارل يونج» النفسية، وبفلسفات «ماركس» و«إنجلز» الاقتصادية والأيديولوجية، وبأبحاث «ليفى اشتراوس» الأنثرولوجية، ونظريات «دور كايم» الاجتماعية، ومن ثم ظهرت الاتجاهات السياقية التى يندرج تحتها: المنهج التاريخى: والمنهج الاجتماعى، والمنهج النفسى، والمنهج الأسطورى.

ومع أن هذه المناهج النقدية قد أحدثت ثورة فى الدراسات النقدية، حيث تحول النقد الأدبى بفضلها من نقد ذوقى انطباعى أو تأثرى إلى نقد موضوعى يستند إلى أصول وقواعد وأسس علمية فى تحليل العمل الأدبى، إلا أنها وجهت اهتمامها وعنايتها إلى المبدع فى الوقت الذى أهملت فيه النص نفسه أو العمل الأدبى ذاته، ولهذا وجهت إلى هذه المناهج كثيرا من المآخذ والانتقادات من أصحاب الاتجاهات الحديثة الجديدة التى باتت تنادى بضرورة النظر إلى العمل الفنى أو الأدبى على أنه كيان مستقل يجب أن توجه إليه عناية النقاد دون النظر إلى المبدع أو الظروف الاجتماعية والاقتصادية المحيطة به.

---

(١) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص ٣٨٩.

www.jadidpdf.com

فمنذ منتصف القرن العشرين ظهرت موجة جديدة سادت العالم أجمع عرفت بموجة الحداثة، وانبثق من هذه الموجة تلك المناهج الحداثية التى ركزت جهودها نحو العمل دون النظر إلى مبدعه، بل إنها قد وصلت إلى درجة أعلنت فيها موت المؤلف ومولد النص والقارئ، ومن أهم هذه المناهج: البنيوية، والأسلوبية، والسيميولوجية، والتفكيكية، وعلم النص، ونظريات القراءة والتلقى.

لقد تأثرت هذه المناهج الجديدة بالدراسات اللغوية الحديثة والتى أصبحت علما مستقلا بفضل جهود العالم اللغوى «فرديناند دى سوسير» الذى وضع البذور الأولى للبنيوية التى وجهت النقد وجهة جديدة والتى كانت النقطة الفارقة بين المناهج السياقية والمناهج الحداثية، وكانت المهاد النظرى لكل المناهج التى تأثرت بها، وقامت على أسسها، وهى تلك المناهج التى يطلق عليها «مناهج ما بعد البنيوية»، أو ما بعد الحداثة».

وقد لاحظنا من خلال هذا البحث أن الدراسات النقدية العربية التى ظهرت فى النصف الأول من القرن العشرين والتى تندرج تحت منظومة المناهج السياقية أو التاريخية اتسمت بالبساطة والوضوح عن تلك الدراسات التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن العشرين والتى اعتمدت على المناهج الحداثية، وربما يرجع هذا الوضوح إلى سببين:

الأول: بساطة هذه المناهج فى أصولها وبعدها عن التعقيد.

الثانى: تبلور هذه المناهج وتخمرها فى أذهان النقاد والدارسين قبل الخوض فى ممارستها ممارسة فعلية.

بينما اتسمت المناهج الحداثية بالغموض والاضطراب والتعقيد وتعدد المصطلحات واستخدام الجداول والرموز الرياضية التى أرهقت الباحث والدارس فضلا عن المثقف العادى، ذلك التعقيد الذى جعل أحد الباحثين يقول: «وقفت طويلا منذ السنوات الأولى، منذ الثمانينات على وجه التحديد، أمام كتابات

www.jadidpdf.com

البنيويين العرب، أو الحداثيين العرب بإحساس ظل حتى وقت قريب مزيجا من الانبهار والشعور بالعجز، . . . العجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية، وفهم أهدافها، بل فهم وظيفة النقد ذاته في ظل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمنحوتة والمحرفة التي أغرقونا فيها لسنوات، ومما كان يعمق ذلك الإحساس بالعجز تلك الرسوم التوضيحية (يفترض أنها كذلك!) والبيانات والجداول الإحصائية والرسومات المعقدة، من دوائر ومثلثات وخطوط متوازية ومتقاطعة وساقطة، والتي كانت تبعدني - وما زالت حتى اليوم - عن الأعمال الأدبية موضوع المناقشة، بدلا من أن تقربني منها، فقد كنت أقف أمامها في عجز كامل عن فك طلاسمها أو «شفرتها» كما يحلو للبنيويين أن يقولوا»[٢].

ومع أن هذه المناهج الجديدة قد اتسمت بالغموض والتعقيد إلا أنها قد أفادت الدراسات النقدية وأثرتها إثراء واسعا حتى استطاع النقاد العرب بفضل هذه المناهج أن يطوروا «خطابا نقديا عربيا حديثا يعتمد على التركيب بين المتجانس من التيارات المختلفة، والنمذجة المؤلفة بين المناهج المتعددة، والإنجاز المتميز في صلب الثقافة العربية. . . وإذا حاولنا إيجاز الوظائف النقدية التي استهدفها أبناء هذا الجيل وجدنا من أبرزها إحداث نقلة معرفية حاسمة في النقد الأدبي باعتماده على الأسس الألسنية من ناحية وتجليات الشعرية من ناحية أخرى بحيث أخذ يتقلص الدور الأيديولوجي إلى أقل مستوياته بعد أن كان طاغيا على الخطاب النقدي السابق، والاعتماد على التنظيم المنهجي الدقيق لمقاربة النصوص بطريقة علمية، تجعل القراءة النقدية منبثقة من اكتشاف الأبنية الجزئية المتعالقة في النصوص الأدبية وصولا إلى بنيتها الكلية الدالة»[٣].

* * *

(٢) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص ١٣.

(٣) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ١٩٦.

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

المصادر والمراجع

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

المصادر والمراجع

١ - إبراهيم عبد الرحمن (دكتور): الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٩.

٢ - ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: د. على عبد الواحد وافى، القاهرة ١٩٦٠.

٣ - ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، تحقيق: د. أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩م.

٤ - أبو القاسم الآمدى: الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، ت: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط ٤ د. ت.

٥ - أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، المطبعة التجارية، القاهرة ١٩٤٧م.

٦ - أحمد الزعبى: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر، الأردن ط٢، ٢٠٠٠م.

٧ - إدريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، المغرب، ط١، ١٩٨٤م.

٨ - بسام قطوس (دكتور): استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدى، مؤسسة حمادة، إربد - الأردن ١٩٩٨م.

٩ - بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشى، مركز الإنماء القومى، بيروت ١٩٨٩.

١٠ - .....: السيمياء، ترجمة أنطوان أبى زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط/١، ١٩٨٤م.

www.jadidpdf.com

١١ - . . . . . : علم الإشارة - السيميولوجيا، ترجمة: د. منذر عياشى، منشورات دار طلاس، دمشق ١٩٨٨ .

١٢ - جابر عصفور (دكتور): مفهوم الشعر، المركز القومى للثقافة والعلوم، ١٩٨٢ .

١٣ - . . . . . : نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨ .

١٤ - جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٨م.

١٥ - جان إيف تاديه: النقد الأدبى فى القرن العشرين، ت/ قاسم المقداد، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٣ .

١٦ - جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م ط٢ .

١٧ - جورج لوكاش: دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢ .

١٨ - جورج مونان: مفاتيح الألسنية، عربه وذيله بمعجم عربى فرنسى: الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، ١٩٨١م.

١٩ - . . . . . : مقدمة للسيمولوجيا، ترجمة: جماعة من الباحثين، باريس ١٩٧٠ .

٢٠ - جورجى بليخانوف: الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ط/١، ١٩٧٧ .

www.jadidpdf.com

٢١ - جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩.

٢٢ - ..... : الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجم بإشراف د. أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١.

٢٣ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٢٤ - حامد عبد القادر: فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره، لجنة البيان العربي، المطبعة النموذجية، القاهرة ١٩٥٠م.

٢٥ - حسين الحاج خليل: الأسطورة عند العرب في الجاهلية - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٨.

٢٦ - حسين الواد: القراءة والكتابة، منشورات جامعة تونس ١٩٨٨.

٢٧ - حسين جمعة (دكتور): المسبار في النقد الأدبي منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا ٢٠٠٣م.

٢٨ - حسين فهيم (دكتور): قصة الأنثروبولوجيا. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة ٩٨، فبراير ١٩٨٦.

٢٩ - حسين مروه: (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.

٣٠ - حكمت الخطيب: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.

٣١ - حميد لحمداني (دكتور): النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط/١، بيروت، ١٩٩٠.

www.jadidpdf.com

٣٢ - . . . . . : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى، دار الثقافة المغرب، ط١، ١٩٨٤.

٣٣ - حنا عبود (دكتور): النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطورى، ط١ اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠م.

٣٤ - حنون مبارك: دروس السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط ١٩٨٧، ١م.

٣٥ - خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة فى الفكر العربى، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ١٩٧٣.

٣٦ - رجاء عيد (دكتور): البحث الأسلوبى معاصرة وتراث، منشأة المعارف - الإسكندرية، مطبعة أطلس - القاهرة، ١٩٩٣.

٣٧ - روبرت ديبوغراند بالاشتراك مع إلهام أبو غزالة، وعلى خليل: مدخل إلى لغة علم النص، القدس، مطبعة دار الكاتب ١٩٩٢.

٣٨ - رولان بارت: نظرية النص، ضمن (دراسات فى النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

٣٩ - رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة عدد ١١٠، ١٩٨٧م.

٤٠ - زكى نجيب محمود (دكتور): اللغة من زاوية فلسفية، دار الشروق، ط٣ ١٩٨٢م.

٤١ - زين الدين المختارى: المدخل إلى نظرية النقد النفسى، سيكولوجية الصورة الشعرية فى نقد العقاد نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨م.

www.jadidpdf.com

٤٢ - ساسين عساف: الصورة الشرعية ونماذجها فى إبداع أبى نواس. ط/١ المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢م.

٤٣ - ستانلى هايمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٨١م.

٤٤ - سعد مصلوح (دكتور): (فى النص الأدبى: دراسة أسلوبية إحصائية) - منشورات النادى الثقافى الأدبى بجدة - جدة ١٩٩١.

٤٥ - سعيد السريجى: حجاب العادة، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٦.

٤٦ - سعيد السريحى: تقليب الحطب على النار - فى لغة السرد، كتب النادى الأدبى بجدة - جدة ١٩٩٤.

٤٧ - سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا فى المغرب العربى، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١.

٤٨ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى/ النص، السياق، المركز الثقافى العربى، بيروت، د.ت.

٤٩ - سمير أبو حمدان: الإبلاغية فى البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط١، ١٩٩١م.

٥٠ - سمير حجازى (دكتور): قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر دار الآفاق العربية، ط١، ١٤٢١ هـ.

٥١ - سمير قطامى: (الحركة الأدبية فى شرق الأردن منذ عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٦٧)، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨١.

٥٢ - سيزا قاسم: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون المقالات، ط٢، الدار البيضاء.

www.jadidpdf.com

٥٣ - شكوى عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربى، ط١.

٥٤ - شوقى ضيف (دكتور): شوقى شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٥٥ - صبرى حافظ (دكتور): أفق الخطاب النقدى، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر، ط/١، القاهرة ١٩٩٦م.

٥٦ - صلاح الدين بوجاه: فى الواقعية الروائية: الشىء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٣.

٥٧ - صلاح فضل (دكتور): مناهج النقد المعاصر، ط/١، ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٢م.

٥٨ - .....: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م.

٥٩ - .....: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، ط٢ القاهرة ٢٠٠٢م.

٦٠ - .....: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

٦١ - .....: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ط/٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠.

٦٢ - .....: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م.

٦٣ - طه حسين (دكتور): تجديد ذكرى أبى العلاء، الطبعة التاسعة، دار المعارف، القاهرة.

www.jadidpdf.com

٦٤ - . . . . . : حديث الأربعاء، الطبعة الثالثة عشرة، دار المعارف، القاهرة.

٦٥ - . . . . . : قادة الفكر ط٩، دار المعارف، القاهرة. د. ت.

٦٦ - عادل عبد الله: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ط/١ دار الحصاد. سوريا - دمشق ٢٠٠٠م.

٦٧ - عباس محمود العقاد: ابن الرومى حياته من شعره، دار الكتاب العربى الطبعة السابعة ١٩٦٨م بيروت، لبنان.

٦٨ - . . . . . : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، الهيئة العامة ١٩٧٥م.

٦٩ - . . . . . : يوميات، ط. ثالثة دار المعارف.

٧٠ - عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقدا، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥م.

٧١ - عبد السلام المسدى (دكتور): الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣، تونس ١٩٨٢م.

٧٢ - عبد العزيز حمودة (دكتور): المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة - الكويت، عدد ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨م.

٧٣ - عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، ط. دار المناهل - بيروت - لبنان ١٩٨٧م.

٧٤ - عبد القادر الشيخلى: (غوركى والمرأة)، دار ابن رشد، عمان ١٩٨٤.

www.jadidpdf.com

٧٥ - عبد القادر الجرجانى: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى ومطبعة المدنى، القاهرة، ١٤٠٤هـ.

٧٦ - . . . . . : أسرار البلاغة فى علم البيان، علق على حواشيه محمد رشيد رضا، ط٣ مطبعة عيسى البابى الحلبى/ مصر/ ١٩٣٩.

٧٧ - عبد الله أبو هيف (دكتور): النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العربى، دمشق، ٢٠٠٠م.

٧٨ - عبد الملك مرتاض (دكتور): (النص الأدبى: من أين؟ وإلى أين؟) - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٣.

٧٩ - . . . . . : ا - ى (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاى لمحمد العيد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٢م.

٨٠ - . . . . . : التحليل السيميائى فى الخطاب الشعرى، اتحاد الكتاب العربى، دمشق، ٢٠٠٥.

٨١ - عبد المنعم تليمة (دكتور): مقدمة فى نظرية الأدب، دار العودة بيروت لبنان ١٩٧٩م.

٨٢ - عبد الناصر حسن محمد (دكتور): نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة ١٩٩٩م.

٨٣ - عبد الوهاب المسيرى (دكتور): موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيرى جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.

٨٤ - عبد الله الغذامى (دكتور): الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٤، ١٩٩٨م.

٨٥ - . . . . . : ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح الكويت، ط٢ ١٩٩٣م.

www.jadidpdf.com

٨٦ - عثمان نوية: حيرة الأدب فى عصر العلم، دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٦٩م.

٨٧ - عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.

٨٨ - عز الدين إسماعيل (دكتور): النسيب فى مقدمة القصيدة الجاهلية، روح العصر، الرائد العربى - بيروت ١٩٨٧م.

٨٩ - على حرب: نقد النص، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩٥م.

٩٠ - فاضل عبد الواحد على: سومر: أسطورة وملحمة، دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ١٩٩٧م.

٩١ - .....: الطوفان فى المراجع المسمارية، جامعة بغداد - مطبعة أوفست الإخلاص - بغداد ١٩٧٥م.

٩٢ - فان ديك: النص بناء ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص، بيروت، مركز الإنماء القومى، ١٩٨٩م.

٩٣ - فتح الله أحمد سليمان (دكتور): الأسلوبية: مدخل نظرى ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.

٩٤ - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م.

٩٥ - .....: جدلية الخفاء والتجلى، دراسة بنيوية فى الشعر، دار العلم للملايين، بيروت ط٣، ١٩٨٤م.

٩٦ - لطفى عبد البديع (دكتور): التركيب اللغوى للأدب: بحث فى فلسفة اللغة والإستطيقا، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان - الجيزة، ط١، ١٩٩٧م.

www.jadidpdf.com

٩٧ - لوسيان جولدمان: مقدمات فى سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكى، دار الحوار، اللاذقية. د. ت.

٩٨ - مارك أنجينو: التناصية، ضمن (دراسات فى النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

٩٩ - محمد الجزائرى: آلة الكلام النقدية، دراسات فى بنائية النص الشعرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.

١٠٠ - محمد الجعافرة (دكتور): التناص والتلقى، دار الكندى ط١، ٢٠٠٣م.

١٠١ - محمد بن سعيد اللويمى: (فى الأسلوب والأسلوبية)، و(شعر أبى ذؤيب الهذلى دراسة بلاغية أسلوبية) رسالة ماجستير مخطوطة بقسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية جامعة الإمام محمد بن سعود بتاريخ ١٤٢٤هـ.

١٠٢ - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

١٠٣ - محمد خير البقاعى (دكتور): دراسات فى النص والتناصية، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

١٠٤ - محمد سويوتى: النقد البنيوى والنص الروائى، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

١٠٥ - محمد صالح الشنطى (دكتور): آفاق الرؤيا وجماليات التشكيل - من إصدارات نادى حائل الأدبى (نسخة إلكترونية).

١٠٦ - محمد عبد المطلب (دكتور): البلاغة والأسلوبية، ضمن سلسلة "دراسات أدبية" الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.

www.jadidpdf.com

١٠٧ - . . . . . : قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

١٠٨ - محمد عبد المعيد خان (دكتور): الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت ط٤، ١٩٨٢م.

١٠٩ - محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها - دار الفارابى - بيروت والعربية محمد على الحامى للنشر والتوزيع - تونس ١٩٩٤م.

١١٠ - محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٩م.

١١١ - . . . . . : النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١م.

١١٢ - . . . . . : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائى للأدب، دمشق وزارة الثقافة ١٩٩٦م.

١١٣ - . . . . . : تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة فى نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٣م.

١١٤ - محمد عنانى (دكتور): المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى/ عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٧م.

١١٥ - محمد كامل الخطيب: الرواية واليوتوبيا، دار المدى - دمشق ١٩٩٥م.

١١٦ - محمد مفتاح (دكتور): تحليل الخطاب الشعرى، المركز الثقافى العربى - المغرب ط٢ ١٩٨٦م.

www.jadidpdf.com

١١٧ - . . . . . : دينامية النص، (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي بيروت، ط(٢)، ١٩٩٠م.

١١٨ - محمد مندور (دكتور): النقد والنقاد المعاصرون، ط/ نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٧م.

١١٩ - محمد نجيب البهبيتي (دكتور): المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨١م.

١٢٠ - محمد نديم خشفة: تأصيل النص، المنهج البنيوى لدى لوسيان جولدمان، ط١، مركز الإنماء الحضارى، حلب - سوريا ١٩٩٧م.

١٢١ - محمد نظيف: ما هى السيميولوجيا؟ - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩٤م.

١٢٢ - محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربى - القاهرة ١٩٩٤م.

١٢٣ - مرشد الزبيدى (دكتور): اتجاهات نقد الشعر العربى فى العراق من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩م.

١٢٤ - مصطفى السعدنى: التناص الشعرى قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩١م.

١٢٥ - مصطفى ناصف (دكتور): قراءة ثانية لشعرنا القديم ط٢، دار الأندلس ١٩٨١م.

١٢٦ - منذر عياشى (دكتور): مقالات فى الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠م.

www.jadidpdf.com

١٢٧ - ميجان الرويلى (دكتور): ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ.

١٢٨ - نضال الصالح (دكتور): النزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠١م.

١٢٩ - نعيم اليافى: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨٢م.

١٣٠ - وائل بركات: مفهومات فى بنية النص، دار معد - دمشق ١٩٩٦م.

١٣١ - يمنى العيد: فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

* * *

المجلات والدوريات:

- مجلة أدب ونقد (المصرية).
- مجلة الآداب الأجنبية (السورية).
- مجلة الأقلام (العراقية).
- مجلة التراث العربى (السورية).
- مجلة الطليعة الأدبية (العراقية).
- مجلة الموقف الأدبى (السورية).
- مجلة عالم الفكر (الكويتية).
- مجلة علامات فى النقد الأدبى (السعودية).
- مجلة فصول (المصرية).

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفهرس

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٧
الباب الأول	
المناهج السياقية	١١
الفصل الأول: المنهج التاريخى	١٣
الفصل الثانى: المنهج الاجتماعى	٤٧
الفصل الثالث: المنهج النفسى	٨٥
الفصل الرابع: المنهج الأسطورى	١٣١
الباب الثانى	
المناهج الحداثية	١٨٣
الفصل الأول: البنوية	١٨٥
الفصل الثانى: الأسلوبية	٢٤٣
الفصل الثالث: السيميولوجية	٢٨٣
الفصل الرابع: التفكيكية	٣٢٣
الفصل الخامس: علم النص	٣٦٥
الخاتمة	٤٠٣
المصادر والمراجع	٤٠٩
الفهرس	٤٢٥

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

المؤلف فى سطور

الاسم: إبراهيم عبد العزيز إبراهيم محمد.

الشهرة: إبراهيم عبد العزيز السمرى.

من مواليد قرية شبرا بيل - مركز السنطة - محافظة الغربية - ج.م.ع.

تاريخ الميلاد: ٢٩/ ١١/ ١٩٦٥م.

حاصل على ليسانس آداب قسم اللغة العربية ١٩٨٩م.

حاصل على تمهيدى للماجستير فى علم اللغة ١٩٩٢م.

الوظيفة: مدرس لغة عربية، وتربية إسلامية بالمرحلة الثانوية.

من أعماله:

١ - أنا العربى (ديوان شعر فصيح).

٢ - الزهرة الحائرة (ديوان شعر فصيح).

٣ - اتجاهات النقد الأدبى العربى فى القرن العشرين.

٤ - العزيمة (رواية).

٥ - روائح الزمن الجميل (رواية).

٦ - الدعوة الإسلامية فى المرحلة المكية (دروس تربوية للدعاة المعاصرين).

٧ - الجهاد فى الإسلام (مفهومه، وأنواعه، وأهدافه، وضوابطه).

٨ - الإسلام يشرق من الغرب

٩ - العنصرية بين الشرق والغرب وموقف الإسلام منها.

١٠ - عبد الله بن الزبير.

١١ - القدس وآفاق التحدى.

١٢ - عندما يبتسم القدر (رواية).

البريد الالكترونى: Eb-semary@yahoo.com

رقم الهاتف: ٠٠٢٠٤٠٥٣٠٣٧٤٠

الهاتف المحمول: ٠٠٢٠١٢٦٤٨٧١٣٥

www.jadidpdf.com

نبذة عن الكتاب

لقد أصبح النقد الأدبى إبان القرن العشرين علما له أسسه وقوانينه بعد أن كان يعتمد على الذوق الساذج، والأحكام الاعتباطية، والانفعال والتأثر، فيما مضى من قرون.

ويحاول هذا الكتاب تقديم المناهج التى ظهرت فى العالم العربى، وبيان أهمية كل منهج، والانتقادات التى وجهت إليه، كل ذلك فى أسلوب مبسط بعيد عن الغموض والتعقيد، وكان لابد للتعرض إلى نشأة هذه المناهج فى بيئتها الغربية، وذكر أشهر النقاد الغربيين الذين مارسوا هذه الاتجاهات النقدية، ثم الانتقال إلى الحديث عن هذه المناهج فى عالمنا العربى، وأهم النقاد الذين أثروا المكتبة العربية بجهودهم النقدية.

وتأتى أهمية هذا الكتاب فى أنه يحاول كسر الحواجز، وإذابة الفوارق بين النقاد المعاصرين الذين تبنوا المناهج الحداثية، والقارئ أو المثقف العادى الذى كان - حتى الستينيات من القرن العشرين - يهتم بالنقد، ويطالع كل جديد فيه، ويتفاعل مع المعارك النقدية التى كانت تدور بين «العقاد» و«طه حسين»، ويتابع مقالات «محمد مندور» النقدية فى الصحف، ويشارك فى المناقشات الدائرة بين مدرسة «رشاد رشدى» (الفن للفن)، ومدرسة «محمود أمين العالم»، و «عبد العظيم أنيس» (الأدب للمجتمع».

لقد اتسعت الفجوة بين النقاد المعاصرين وبين المثقفين منذ الثمانينات من القرن العشرين، ولم يملك القارئ العادى - حين يطالع الجداول والرموز والإحصاءات، والمصطلحات التى لا تكاد تتفق - إلا أن يقف مبهوراً، أو عاجزاً عن فك طلاسمها، الأمر الذى جعله يفر منها فراراً، فغدت الدراسات النقدية قاصرة على الباحثين والدارسين المتخصصين الذين أخذ بعضهم الزهو لأنهم بلغوا منزلة ومكانة لا يستطيع القارئ العادى الوصول إليها.

* * *

www.jadidpdf.com